D. SEARS





ENCYCLOPÉDIE MÉTHODIQUE,

OU

PAR ORDRE DE MATIERES;

PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES, DE SAVANTS ET D'ARTISTES.

Précédée d'un Vocabulaire univerſel, *ſervant de Table pour tout l'Ouvrage; ornée des Portraits de MM.* Diderot *&* d'Alembert, *premiers Éditeurs de l'*Encyclopédie.

ENCYCLOPÉDIE
MÉTHODIQUE.

GRAMMAIRE
ET
LITTÉRATURE,

DÉDIÉE ET PRÉSENTÉE

A MONSIEUR LE CAMUS DE NÉVILLE,
MAÎTRE DES REQUÊTES, DIRECTEUR GÉNÉRAL DE LA LIBRAIRIE.

TOME TROISIEME.



A PARIS,
Chez PANCKOUCKE, Libraire, hôtel de Thou, rue des Poitevins.
A LIÉGE,
Chez PLOMTEUX, Imprimeur des États.

M. DCC. LXXXVI.
AVEC APPROBATION, ET PRIVILÈGE DU ROI.

* PARTERRE, ſ. m. *Belles-Lettres.* C'eſt, dans nos ſalles de ſpectacle, l'aire ou l'eſpace qu'on laiſſe vide au milieu de l'enceinte des loges, entre l'orcheſtre & l'amphithéâtre, & où le ſpectateur eſt placé moins à ſon aiſe, & à moins de frais.

(¶ Les anciens appeloient *Orcheſtre* ce que nous nommons *Parterre.* Cet orcheſtre étoit, chez les grecs, la place des muſiciens; chez les romains, celle des ſénateurs & des veſtales).

Ce n'eſt pas ſans raiſon qu'on a mis en problême s'il ſeroit avantageux ou non qu'à nos *Parterres*, comme à ceux d'Italie, les ſpectateurs fuſſent aſſis. On croit avoir remarqué qu'au *Parterre* où l'on eſt debout, tout eſt ſaiſi avec plus de chaleur; que l'inquiétude, la ſurpriſe, l'émotion du ridicule & du pathétique, tout eſt plus vif & plus rapidement ſenti; on croit, d'après ce vieux proverbe, *anima ſedens fit ſapientior*, que le ſpectateur plus à ſon aiſe ſeroit plus froid, plus réfléchi, moins ſuſceptible d'illuſion, plus indulgent peut-être, mais auſſi moins diſpoſé à ces mouvements d'ivreſſe & de tranſport qui s'excitent dans un *Parterre* où l'on eſt debout.

Ce que l'émotion commune d'une multitude aſſemblée & preſſée ajoûte à l'émotion particulière, ne peut ſe calculer : qu'on ſe figure cinq-cents miroirs ſe renvoyant l'un à l'autre la lumière qu'ils réfléchiſſent, ou cinq-cents échos le même ſon; c'eſt l'image d'un Public ému par le ridicule ou par le pathétique. C'eſt là ſurtout que l'exemple eſt contagieux & puiſſant : on rit d'abord de l'impreſſion que fait l'objet riſible, on reçoit de même l'impreſſion directe que fait l'objet attendriſſant; mais de plus, on rit de voir rire, on pleure auſſi de voir pleurer; & l'effet de ces émotions répétées va bien ſouvent juſqu'à la convulſion du rire, juſqu'à l'étouffement de la douleur. Or c'eſt ſurtout dans le *Parterre*, & dans le *Parterre* debout, que cette eſpèce d'électricité eſt ſoudaine, forte, & rapide; & la cauſe phyſique en eſt dans la ſituation plus pénible & moins indolente du ſpectateur, qu'une gêne continuelle & un flottement perpétuel doivent tenir en activité.

Mais une différence plus marquée entre un *Parterre* où l'on eſt aſſis, & un *Parterre* où l'on eſt debout, eſt celle des ſpectateurs mêmes. Chez nous, le *Parterre* (car on appelle auſſi de ce nom la partie de l'aſſemblée qui occupe l'eſpace dont nous avons parlé) eſt compoſé communément des citoyens les moins riches, les moins maniérés, les moins raffinés dans leurs mœurs; de ceux dont le naturel eſt le moins poli, mais auſſi le moins altéré; de ceux en qui l'opinion & le ſentiment tiennent le moins aux fantaiſies paſſagères de la mode, aux prétentions de la vanité, aux préjugés de l'éducation; de ceux qui communément ont le moins de lumières, mais peut-être auſſi le plus de bon ſens, & en qui la raiſon plus ſaine & la ſenſibilité plus naïve forment un goût moins délicat mais plus ſûr, que le goût léger & fantaſque d'un monde où tous les ſentiments ſont factices ou empruntés.

Dans la nouveauté d'une pièce de Théâtre, le *Parterre* eſt un mauvais juge, parce qu'il eſt ameuté, corrompu, & avili par les cabales : mais lorſque le ſuccès d'une pièce eſt décidé, & que la faveur & l'envie ne diviſent plus les eſprits; le meilleur de tous les juges, c'eſt le *Parterre.* On eſt ſurpris de voir avec quelle vivacité unanime & ſoudaine tous les traits de fineſſe, de délicateſſe, de grandeur d'âme, & d'héroïſme, toutes les beautés de Racine, de Corneille, de Molière, enfin tout ce que le ſentiment, l'eſprit, le langage, le jeu des acteurs, ont de plus ingénieux & de plus exquis, eſt aperçu, ſaiſi dans l'inſtant même par cinq-cents hommes à la fois; & de même avec quelle ſagacité les fautes les plus légères & les plus fugitives contre le goût, le naturel, la vérité, les bienſéances, ſoit du langage, ſoit des mœurs, ſont aperçues par une claſſe d'hommes, dont chacun pris ſéparément ſemble ne ſe douter de rien de tout cela. On ne conçoît pas comment, par exemple, les rôles de Viriate, d'Agrippine, & du Méchant, ſont ſi bien jugés par le peuple; mais il faut ſavoir que dans le *Parterre* tout n'eſt pas ce qu'on appelle peuple, & que, parmi cette foule d'hommes ſans culture, il y en a de très-éclairés. Or c'eſt le jugement de ce petit nombre qui forme celui du *Parterre* : la multitude les écoute, & elle n'a pas la vanité d'être humiliée de leurs leçons; au lieu que dans les loges chacun ſe croit inſtruit, chacun prétend juger d'après ſoi même.

Une différence qui, à certains égards, eſt à l'avantage des loges, mais qui ne laiſſe pas de décider en faveur du *Parterre*, c'eſt que dans celui-ci n'y ayant point de femmes, il n'y a point de ſéduction : le goût du *Parterre* en eſt moins délicat, mais auſſi moins capricieux, & ſurtout plus mâle & plus ferme.

Au petit nombre d'hommes inſtruits qui ſont répandus dans le *Parterre*, ſe joint un nombre plus grand d'hommes habitués au ſpectacle, & dont c'eſt l'unique plaiſir : dans ceux-ci un long uſage a formé le goût; & ce goût de comparaiſon eſt bien ſouvent plus ſûr qu'un jugement plus raiſonné; c'eſt comme une eſpèce d'inſtinct qu'a perfectionné l'habitude. A cet égard le *Parterre* change lorſqu'un ſpectacle ſe déplace, & que les habitués ne

le suivent pas. On croit avoir remarqué, par exemple, que, depuis que la Comédie françoise est aux Tuileries, on ne reconnoît plus dans le *Parterre* cette vieille sagacité, que lui donnoient ses chefs de meute quand ce spectacle étoit au fauxbourg S. Germain : car il en est d'un *Parterre* nouveau comme d'une meute de jeunes chiens; il s'étourdit & prend le change.

Par la même raison, le goût dominant du Public, le même jour & dans la même ville, n'est pas le même d'un spectacle à un autre; & la différence n'est pas dans les loges, car le même monde y circule; elle est dans cette partie habituée du Public, que l'on appelle *les piliers du Parterre* : c'est elle qui donne le ton; & c'est son indulgence ou sa sévérité, sa bonne ou sa mauvaise humeur, son naturel inculte ou sa délicatesse, son goût plus ou moins difficile, plus ou moins raffiné, qui, par contagion, se communique aux loges, & fait comme l'esprit du lieu & du moment.

Enfin le gros du *Parterre* est composé d'hommes sans culture & sans prétentions, dont la sensibilité ingénue vient se livrer aux impressions qu'elle recevra du spectacle, & qui, de plus, suivant l'impulsion qu'on leur donne, semblent ne faire qu'un esprit & qu'une âme avec ceux qui, plus éclairés, les font penser & sentir avec eux.

De là vient cette sagacité singulière, cette promptitude admirable, avec laquelle tout un *Parterre* saisit à la fois les beautés ou les défauts d'une pièce de Théâtre; de là vient aussi que certaines beautés délicates ou transcendantes ne sont senties qu'avec le temps, parce que l'influence des bons esprits n'est pas toujours également rapide, quoique la partie du Public où il y a le moins de vanité, soit aussi celle qui se corrige & se rétracte le plus aisément. C'est le *Parterre* qui a vengé la *Phèdre* de Racine de la préférence que les loges avoient donnée à celle de Pradon.

Telle est chez nous la composition & le mélange de cette partie du Public, qui, pour être admise à peu de frais au spectacle, consent à s'y tenir debout, & souvent très-mal à son aise.

Mais que le *Parterre* soit assis, ce sera tout un autre monde, soit parce que les places en seront plus chères, soit parce qu'on y sera plus commodément. Alors le Public des loges & celui du *Parterre* ne feront qu'un; & dans le sentiment du *Parterre* il n'y aura plus, ni la même liberté, ni la même ingénuïté, ôsons le dire, ni les mêmes lumières : car dans le *Parterre*, comme je l'ai dit, les ignorants ont la modestie d'être à l'école & d'écouter les gens instruits; au lieu que dans les loges, & par conséquent dans un *Parterre* assis, l'ignorance est présomptueuse; tout est caprice, vanité, fantaisie, ou prévention.

On trouvera que j'exagère; mais je suis persuadé que, si le *Parterre*, tel qu'il est, ne captivoit pas l'opinion publique, & ne la réduisoit pas à l'unité en la ramenant à la sienne, il y auroit le plus souvent autant de jugements divers qu'il y a de loges au spectacle, & que de long temps le succès d'une pièce ne seroit unanimement ni absolument décidé.

Il est vrai du moins que cette espèce de république qui compose nos spectacles, changeroit de nature, & que la démocratie du *Parterre* dégénèreroit en aristocratie : moins de licence & de tumulte, mais aussi moins de liberté, d'ingénuïté, de chaleur, de franchise, & d'intégrité. C'est du *Parterre*, & d'un *Parterre* libre, que part l'applaudissement; & l'applaudissement est l'âme de l'émulation, l'explosion du sentiment, la sanction publique des jugements intimes, & comme le signal que se donnent toutes les âmes pour jouïr à la fois, & pour redoubler l'intérêt de leurs jouïssances par cette communication mutuelle & rapide de leur commune émotion. Dans un spectacle où l'on n'applaudit pas, les âmes seront toujours froides & le goût toujours indécis.

Je ne dois pourtant pas dissimuler que le désir très-naturel d'exciter l'applaudissement a pu nuire au goût des poètes & au jeu des acteurs, en leur fesant préférer ce qui étoit plus saillant à ce qui eût été plus vrai, plus naturel, plus réellement beau : de là ces vers sententieux qu'on a détachés; de là ces tirades brillantes dans lesquelles, aux dépens de la vérité du dialogue, on semble ramasser des forces pour ébranler le *Parterre* & l'étonner par un coup d'éclat; de là aussi ce jeu violent, ces mouvements outrés, par lesquels l'acteur, à la fin d'une réplique ou d'un monologue, arrache l'applaudissement. Mais cette espèce de charlatanerie, dont le *Parterre* plus éclairé s'apercevra un jour, & qu'il fera cesser lui-même, paroitroit peut-être encore plus nécessaire pour émouvoir un *Parterre* assis, & d'autant moins sensible au plaisir du spectacle qu'il en jouiroit plus commodément : car il en est de ce plaisir comme de tous les autres; la peine qu'il en coute y met un nouveau prix, & on les goûte foiblement lorsqu'on les prend trop à son aise. Peut-être qu'un *Parterre* où l'on seroit debout auroit plus d'inconvénients chez un peuple où règneroit plus de licence, & moins d'avantages chez un peuple dont la sensibilité, exaltée par le climat, seroit plus facile à émouvoir. Mais je parle ici des françois; & j'ai pour moi l'avis des comédiens eux-mêmes, qui, quoiqu'intéressé, mérite quelque attention.

(¶ Depuis que cet article a été imprimé, les comédiens françois, dans leur nouvelle salle, ont pris le parti courageux d'avoir un *Parterre* assis : il paroît moins tumultueux, mais plus difficile à émouvoir; & soit que le prix des places ne soit plus assez bas pour y attirer cette foule de jeunes gens dont l'âme & l'imagination n'avoit besoin, pour s'exalter, que d'entendre de belles choses, soit que le goût du Public, généralement pris, soit refroidi pour les beautés simples, comme on l'observe

à tous nos théâtres, il eſt certain qu'on n'obtient plus de grands ſuccès par ce moyen ; & ce que diſoit Voltaire, d'après une longue expérience, que *pour être applaudi de la multitude*, *il valoit mieux fraper fort que de fraper juſte*, ſe trouve plus vrai que jamais, tant à l'égard des ſpectateurs aſſis, qu'à l'égard de ceux qui ſont debout : ce qui rend encore indécis le problême des deux *Parterres.*) (*M. MARMONTEL.*)

PARTICIPE, ſ. m. *Grammaire.* Le *Participe* eſt un mode du verbe qui préſente à l'eſprit un être indéterminé déſigné ſeulement par une idée préciſe de l'exiſtence ſous un attribut, laquelle idée eſt alors enviſagée comme l'idée d'un accident particulier communicable à pluſieurs natures. C'eſt pour cela qu'en grec, en latin, en allemand, *&c*, le *Participe* reçoit des terminaiſons relatives aux genres, aux nombres, & aux cas, au moyen deſquelles il ſe met en concordance avec le ſujet auquel on l'applique : mais il ne reçoit nulle part aucune terminaiſon perſonnelle, parce qu'il ne conſtitue dans aucune langue la propoſition principale ; il n'exprime qu'un jugement acceſſoire, qui tombe ſur un objet particulier qui eſt partie de la principale. *Quos ab urbe diſcedens Pompeius erat adhortatus* (Cæſ. I. civil.) : *diſcedens* eſt ici la même choſe que *tum quum diſcedebat* ou *diſceſſit ;* ce qui marque bien une propoſition incidente : la conſtruction analytique de cette phraſe ainſi réſolue eſt, *Pompeius erat adhortatus eos* (au lieu de *quos*) *tum quum diſceſſit ab urbe ;* la propoſition incidente *diſceſſit ab urbe* eſt liée par la conjonction *quum* à l'adverbe antécédent *tum* (*alors*, *lors*); & le tout, *tum quum diſceſſit ab urbe* (lorſqu'il partit de la ville), eſt la totalité du complément circonſtanciel de temps du verbe *adhortatus.* Il en ſera ainſi de tout autre *Participe*, qui pourra toujours ſe décompoſer par un mode perſonnel & un mot conjonctif, pour conſtituer une propoſition incidente.

Le *Participe* eſt donc à cet égard comme les adjectifs : comme eux, il s'accorde en genre, en nombre, & en cas, avec le nom auquel il eſt appliqué ; & les adjectifs expriment, comme lui, des additions acceſſoires qui peuvent s'expliquer par des propoſitions incidentes : *des hommes ſavants*, c'eſt à dire, *des hommes qui ſont ſavants.* En un mot, le *Participe* eſt un véritable adjectif, puiſqu'il ſert, comme les adjectifs, à déterminer l'idée du ſujet par l'idée accidentelle de l'évènement qu'il exprime, & qu'il prend en conſéquence les terminaiſons relatives aux accidents des noms & des pronoms.

Mais cet adjectif eſt auſſi verbe, puiſqu'il en a la ſignification, qui conſiſte à exprimer l'exiſtence d'un ſujet ſous un attribut : & il reçoit les diverſes inflexions temporelles qui en ſont les ſuites néceſſaires ; le préſent, *precans* (priant) ; le prétérit, *precatus* (ayant prié) ; le futur, *precaturus* (devant prier).

On peut donc dire avec vérité, que le *Participe* eſt un adjectif-verbe, ainſi que je l'ai inſinué dans quelque autre article, où j'avois beſoin d'inſiſter ſur ce qu'il a de commun avec les adjectifs, ſans vouloir perdre de vûe ſa nature indeſtructible de verbe ; & c'eſt préciſément parce que ſa nature tient de celle des deux parties d'oraiſon, qu'on lui a donné le nom de *Participe* : ce n'eſt point excluſivement un adjectif qui emprunte par accident quelque propriété du verbe, comme Sanctius ſemble le décider (*Min.* I. 15) ; ce n'eſt pas non plus un verbe qui emprunte accidentellement quelque propriété de l'adjectif ; c'eſt une ſorte de mot dont l'eſſence comprend néceſſairement les deux natures, & l'on doit dire que les *Participes* ſont ainſi nommés, quoi qu'en diſe Sanctius, *quod partem* (naturæ ſuæ) *capiant à verbo*, *partem à nomine*, ou plus tôt *ab adjectivo.*

L'abbé Girard (*tome* 1, *diſc.* 11, *page* 70) trouve à ce ſujet de la bizarrerie dans les grammaiririens. « Comment, dit-il, après avoir décidé » que les infinitifs, les gérondifs, & les *Parti-* » *cipes* ſont les uns ſubſtantifs & les autres adjec- » tifs, ôſent-ils les placer au rang des verbes dans » leurs méthodes, & en faire des modes de con- » jugaiſons ? » Je viens de le dire, le *Participe* eſt verbe, parce qu'il exprime eſſenciellement l'exiſtence d'un ſujet ſous un attribut, ce qui fait qu'il ſe conjugue par temps : il eſt adjectif, parce que c'eſt ſous le point de vûe qui caractériſe la nature des adjectifs, qu'il préſente la ſignification fondamentale qui le fait verbe ; & c'eſt ce point de vûe propre qui en fait, dans le verbe, un mode diſtingué des autres, comme l'infinitif en eſt un autre, caractériſé par la nature commune des noms. *Voyez* INFINITIF.

Priſcien donne, à mon ſens, une plaiſante raiſon de ce que l'on regarde le *Participe* comme une eſpèce de mot différent du verbe : c'eſt, dit-il, *quod & caſus habet quibus caret verbum, & genera ad ſimilitudinem nominum*, *nec modos habet quos continet verbum* (lib. 11, *de Oratione*) : ſur quoi je ferai quatre obſervations.

1°. Que dans la langue hébraïque il y a preſque à chaque perſonne des variations relatives aux genres, même dans le mode indicatif, & que ces genres n'empêchent pas les verbes hébreux d'être des verbes.

2°. Que ſéparer le *Participe* du verbe, parce qu'il a des cas & des genres comme les adjectifs ; c'eſt comme ſi l'on en ſéparoit l'infinitif, parce qu'il n'a ni nombres ni perſonnes, comme le verbe en a dans les autres modes ; ou comme ſi l'on en ſéparoit l'impératif, parce qu'il n'a pas autant de temps que l'indicatif, ou qu'il n'a pas autant de perſonnes que les autres modes : en un mot, c'eſt ſéparer le *Participe* du verbe, par la raiſon qu'il

a un caractère propre qui l'empêche d'être confondu avec les autres modes. Que penser d'une pareille Logique ?

3°. Qu'il est ridicule de ne vouloir pas regarder le *Participe* comme appartenant au verbe, parce qu'il ne se divise point en modes comme le verbe. Ne peut-on pas dire aussi de l'indicatif, que *nec modos habet quos continet verbum ?* N'est-ce pas la même chose de l'impératif, du suppositif, du subjonctif, de l'optatif, de l'infinitif, pris à part? C'est donc encore dans Priscien un nouveau principe de Logique, que la partie n'est pas de la nature du Tout, parce qu'elle ne se subdivise pas dans les mêmes parties que le Tout.

4°. On doit regarder comme appartenant au verbe tout ce qui en conserve l'essence, qui est d'exprimer l'existence d'un sujet sous un attribut (*voyez* VERBE); & toute autre idée accessoire qui ne détruit point celle-là, n'empêche pas plus le verbe d'exister, que ne font les variations des personnes & des nombres. Or le *Participe* conserve en effet la propriété d'exprimer l'existence d'un sujet sous un attribut, puisqu'il admet les différences de temps qui en sont une suite immédiate & nécessaire (*Voyez* TEMPS). Priscien par conséquent avoit tort de séparer le *Participe* du verbe, par la raison des idées accessoires qui sont ajoutées à celle qui est essencielle au verbe.

J'ajoûte qu'aucune autre raison n'a dû faire regarder le *Participe* comme une partie d'oraison différente du verbe : outre qu'il en a la nature fondamentale, il en conserve, dans toutes les langues, les propriétés usuelles. Nous disons en françois, *lisant une lettre*, *ayant lu une lettre*, comme *je lis* ou *j'ai lu une lettre ; arrivant* ou *étant arrivé des champs à la ville*, comme *j'arrive* ou *j'étois arrivé des champs à la ville.* En grec & en latin, le complément objectif du *Participe* du verbe actif se met à l'accusatif, comme quand le verbe est dans tout autre mode : ἀγαπήσεις κύριον τὸν Θεὸν σȣ, *diliges Dominum Deum tuum*) vous aimerez le seigneur votre Dieu); de même ἀγαπῶν κύριον τὸν Θεὸν σȣ, *diligens Dominum Deum tuum* (aimant le Seigneur votre Dieu). Périzonius (*ad Sanct. Min.* I. 15, *not.* 1) prétend qu'il en est de l'accusatif mis après la *Participe* latin, comme de celui que l'on trouve après certains noms verbaux, comme dans *Quid tibi hanc rem curatio est*, ou après certains adjectifs, comme *omnia similis*, *cætera indoctus ;* & que cet accusatif y est également complément d'une préposition sousentendue : ainsi, de même que *hanc rem curatio* veut dire *propter hanc rem curatio*, que *omnia similis* c'est *secundùm omnia similis*, & que *cætera indoctus* signifie *circà cætera indoctus*, ou, selon l'interprétation de Périzonius même, *in negotio quod attinet ad cætera indoctus ;* de même aussi *amans uxorem* signifie *amans erga uxorem*, ou *in negotio quod attinet ad uxorem.* La principale raison qu'il en apporte, c'est que l'accusatif n'est jamais régi immédiatement par aucun adjectif, & que les *Participes* enfin sont de véritables adjectifs, puisqu'ils en reçoivent tous les accidents, qu'ils se construisent comme les adjectifs, & que l'on dit également *amans uxoris* & *amans uxorem*, *patiens inediæ* & *patiens inediam.*

Il est vrai que l'accusatif n'est jamais régi immédiatement par un adjectif qui n'est qu'adjectif, & qu'il ne peut être donné à cette sorte de mot aucun complément déterminatif, qu'au moyen d'une préposition exprimée ou sousentendue. Mais le *Participe* n'est pas un adjectif pur ; il est aussi verbe, puisqu'il se conjugue par temps & qu'il exprime l'existence d'un sujet sous un attribut. Pour quelle raison la Syntaxe le considèreroit-elle comme adjectif plus tôt que comme verbe ? Je sais bien que, si elle le fesoit en effet, il faudroit bien en convenir & admettre ce principe, quand même on n'en pourroit pas assigner la raison : mais on ne peut statuer le fait que par l'usage ; & l'usage universel, qui s'explique à merveille par l'analogie commune des autres modes du verbe, est de mettre l'accusatif sans préposition après les *Participes* actifs ; on ne trouve aucun exemple où le complément objectif du *Participe* soit amené par une préposition ; & si l'on en rencontre quelqu'un où ce complément paroisse être au génitif, comme dans *patiens inediæ*, *uxoris amans*, c'est alors le cas de conclure que ce génitif n'est pas le complément immédiat du *Participe*, mais celui de quelque autre nom sousentendu qui sera lui-même complément du *Participe.*

Usus vulgaris (dit Périzonius lui-même, *ibid.*), *quodammodo distinxit* Participii *præsentis significationem ratione constructionis*, *seu prout genitivo vel accusativo jungitur. Nam* patiens inediæ *quum dicunt veteres*, *videtur significare eum qui æquo animo sæpiùs patitur vel facilè potest pati : at* patiens inediam, *qui uno actu aut tempore volens nolens patitur.* Il dit ailleurs (*Min.* III, x, 2) : Amans virtutem *adhibetur ad notandum . . . . . præsens illud temporis momentum quo quis virtutem amat ; at* amans virtutis *usurpatur ad perpetuum virtutis amorem in homine aliquo significandum.*

Cette différence de signification attachée à celle de la Syntaxe usuelle, prouve directement que l'accusatif est le cas propre qui convient au complément objectif du *Participe*, puisque c'est celui que l'on emploie quand on se sert de ce mode dans le sens même du verbe auquel il appartient ; au lieu que, quand on veut y ajouter l'idée accessoire de facilité ou d'habitude, on ne montre que le génitif de l'objet principal, & l'on sousentend le nom qui est l'objet immédiat, parce qu'en vertu de l'usage il est suffisamment indiqué par le génitif : ainsi, l'on devine aisément que *patiens inediæ* signifie *facilè patiens omnia incommoda inediæ* & que *amans virtutis* veut dire *de more*

amans omnia negotia virtutis. Alors *patiens* & *amans* ſont des préſents pris dans le ſens indéfini, & actuellement raportés à toutes les époques poſſibles: au lieu que dans *patiens inediam* & *amans virtutem*, ce ſont des préſents employés dans un ſens défini, & raportés à une époque actuelle, ou à une époque antérieure, ou à une époque poſtérieure, ſelon les circonſtances de la phraſe. *Voyez* TEMPS & PRÉSENT.

Eh! il faut bien convenir que le *Participe* conſerve la nature du verbe, puiſque tout verbe adjectif peut ſe décompoſer & ſe décompoſe en effet par le verbe ſubſtantif, auquel on joint comme attribut le *Participe* du verbe décompoſé: que dis-je? le ſyſtême complet des temps auroit exigé dans les verbes latins neuf temps ſimples, ſavoir trois préſents, trois prétérits, & trois futurs; & il y a quantité de verbes qui n'ont de ſimples que les préſents. Tels ſont les verbes déponents, dont les prétérits & les futurs ſimples ſont remplacés par le prétérit & le futur du *Participe* avec les préſents ſimples du verbe auxiliaire: & comme on peut également remplacer les préſents ſimples du même verbe auxiliaire; voici ſous un ſeul coup d'œil l'analyſe complette des neuf temps de l'indicatif, par exemple, du verbe *precor*:

	Préſent.	Prétérit.	Futur.
Indéf.	*Precor* ou *ſum precans*.	*Precatus ſum*.	*Precaturus ſum*.
Antér.	*Precabar*, *eram precans*.	*Precatus eram*.	*Precaturus eram*.
Poſtér.	*Precabor*, *ero precans*.	*Precatus ero*.	*Precaturus ero*.

Les verbes les plus riches en temps ſimples, comme les verbes actifs relatifs, n'ont encore que des futurs compoſés de la même manière, *amaturus ſum*, *amaturus eram*, *amaturus ero*: & ces futurs compoſés exprimant des points de vûe néceſſaires à la plénitude du ſyſtême des temps exigé par l'eſſence du verbe, il eſt néceſſaire auſſi de reconnoître que le *Participe* qui entre dans ces circonlocutions, eſt de même nature que le verbe dont il dérive; autrement, les vûes du ſyſtême ne ſeroient pas effectivement remplies.

Sanctius, & après lui Scioppius, prétendent que tout *Participe* eſt indiſtinctement de tous les temps; & Lancelot a preſque approuvé cette doctrine dans ſa *Méthode latine*. La raiſon générale qu'ils allèguent tous en faveur de cette opinion, c'eſt que chaque *Participe* ſe joint à chaque temps du verbe auxiliaire, ou même de tout autre verbe, au préſent, au prétérit, & au futur. Je n'entrerai pas ici dans le détail immenſe des exemples qu'on allègue pour la juſtification de ce ſyſtême: cependant, comme on pourroit l'appliquer aux *Participes* de toutes les langues, j'en ferai voir le foible, en rappelant un principe qui eſt eſſenciel, & dont les grammairiens n'avoient pas une notion bien exacte.

Il faut conſidérer deux choſes dans la ſignification générale des temps: 1°. un raport d'exiſtence à une époque; 2°. l'époque même, qui eſt le terme de comparaiſon. L'exiſtence peut avoir à l'époque trois ſortes de raports: raport de ſimultanéité, qui caractériſe les préſents; raport d'antériorité, qui caractériſe les prétérits; & raport de poſtériorité, qui caractériſe les futurs: ainſi, une partie quelconque d'un verbe eſt un préſent quand il exprime la ſimultanéité de l'exiſtence à l'égard d'une époque; c'eſt un prétérit, s'il en exprime l'antériorité; & c'eſt un futur, s'il en exprime la poſtériorité.

On diſtingue pluſieurs eſpèces, ou de préſents, ou de prétérits, ou de futurs, ſelon la manière dont l'époque de comparaiſon y eſt enviſagée. Si l'exiſtence ſe raporte à une époque quelconque & indéterminée, le temps où elle eſt ainſi enviſagée eſt ou un préſent, ou un prétérit, ou un futur indéfini: ſi l'époque eſt déterminée, le temps eſt défini. Or l'époque enviſagée dans un temps ne peut être déterminée que par ſa relation au moment même où l'on parle; & cette relation peut auſſi être ou de ſimultanéité, ou d'antériorité, ou de poſtériorité, ſelon que l'époque concourt avec l'acte de la parole, ou qu'elle le précède, ou qu'elle le ſuit: ce qui diviſe chacune des trois eſpèces générales de temps définis en actuel, antérieur, & poſtérieur. *Voyez* TEMPS.

Cela poſé, l'origine de l'erreur de Sanctius vient de ce que les temps du *Participe* ſont indéfinis, qu'ils font abſtraction de toute époque, & qu'on peut en conſéquence les raporter, tantôt à une époque & tantôt à une autre, quoique chacun de ces temps exprime conſtamment la même relation d'exiſtence à l'époque. Ce ſont ces variations de l'époque qui ont fait croire qu'en effet le même temps du *Participe* avoit ſucceſſivement le ſens du préſent, celui du prétérit, & celui du futur.

Ainſi, l'on dit, par exemple, *ſum metuens* (je ſuis craignant, *ou* je crains); *metuens eram* (j'étois craignant, *ou* je craignois); *metuens ero* (je ſerai craignant, *ou* je craindrai); & ces expreſſions marquent toutes ma crainte comme préſente à l'égard des diverſes époques déſignées par le verbe ſubſtantif, époque actuelle déſignée par *ſum*, époque antérieure déſignée par *eram*, époque poſtérieure déſignée par *ero*.

Il en eſt de même de tous les autres temps du *Participe*: *egreſſurus ſum* (je ſuis devant ſortir), c'eſt à dire, actuellement ma ſortie eſt future; *egreſſurus eram* (j'étois devant ſortir), c'eſt à dire, par exemple, quand vous êtes arrivé, ma ſortie étoit future; *egreſſurus ero* (je ſerai devant ſortir),

c'est à dire, par exemple, je prendrai mes mesures quand ma sortie sera future : où l'on voit que ma sortie est toujours envisagée comme future, & à l'égard de l'époque actuelle marquée par *sum*, & à l'égard de l'époque antérieure marquée par *eram*, & à l'égard de l'époque postérieure marquée par *ero*.

Ce ne sont donc point les relations de l'époque à l'acte de la parole qui déterminent les présents, les prétérits, & les futurs ; ce sont les relations de l'existence du sujet à l'époque même. Or tous les temps du *Participe*, étant indéfinis, expriment une relation déterminée de l'existence du sujet à une époque indéterminée, qui est ensuite caractérisée par le verbe qui accompagne le *Participe*. Voilà la grande règle pour expliquer tous les exemples d'où Sanctius prétend inférer que les *Participes* ne sont d'aucun temps.

Il faut y ajouter encore une observation importante. C'est que plusieurs mots, *Participes* dans l'origine, sont devenus de purs adjectifs, parce que l'usage a supprimé de leur signification l'idée de l'existence qui caractérise les verbes, & conséquemment toute idée de temps : tels sont en latin, *sapiens*, *cautus*, *doctus*, &c ; & en françois, *plaisant*, *déplaisant*, *intriguant*, *intéressé*, *poli*, &c. Or il peut arriver encore qu'il se trouve des exemples où de vrais *Participes* soient employés comme purs adjectifs, avec abstraction de l'idée d'existence, & par conséquent de l'idée du temps : mais loin d'en conclure que ces *Participes*, qui au fonds ne le sont plus, quoiqu'ils en conservent la forme, sont de tous les temps; il faut dire au contraire qu'ils ne sont d'aucun temps, parce que les temps supposent l'idée de l'existence, dont ces mots sont dépouillés par l'abstraction. *Vir patiens inediæ; vir amans virtutis*, c'est comme *vir fortis*, *vir amicus virtutis*.

Il n'y a en grec ni en latin aucune difficulté de Syntaxe par raport aux *Participes*, parce que ce mode est déclinable dans tous ses temps par genres, par nombres, & par cas, & qu'en vertu du principe d'identité, il s'accorde en tous ces accidents avec son sujet immédiat. Notre Syntaxe à cet égard n'est pas aussi simple que celle de ces deux langues, parce qu'il me semble qu'on n'y a pas démélé avec autant de précision la véritable nature de chaque mot. Je vas tâcher de mettre cette matière dans son vrai jour : & sans recourir à l'autorité de Vaugelas, de Ménage, du P. Bouhours, ni de l'abbé Regnier, parce que l'usage a déja changé depuis eux ; je prendrai pour guide l'abbé d'Olivet & Duclos, témoins éclairés d'un usage plus récent & plus sûr, & surtout celui de l'Académie françoise, où ils tenoient un rang si distingué : je consulterai en même temps la Philosophie qu'ils ont eux-mêmes consultée, & j'emploierai les termes que les vûes de mon systême grammatical m'ont fait adopter. *Voyez* les *Opuscules sur la langue françoise*, & les *Remarques de* Duclos *sur la Grammaire génerale*.

On a coutume de distinguer dans nos verbes deux sortes de *Participes* simples : l'un actif & toujours terminé en *ant*, comme *aimant*, *souffrant*, *unissant*, *prenant*, *disant*, *fesant*, *voyant*, &c ; l'autre passif & terminé de toute autre manière, comme *aimé*, *souffert*, *uni*, *pris*, *dit*, *fait*, *vu*, &c.

Art. I. « Le *Participe* actif, dit le P. Buffier (*Grammaire françoise*, n°. 542), » reçoit quelquefois avant soi la particule *en*, comme *en parlant*, *en lisant*, &c ; c'est ce que quelques-uns appellent *Gérondif*. N'importe quel nom on lui donne, pourvu qu'on sache que cette particule *en* devant un *Participe* actif, signifie *lorsque*, *tandis que* ».

Il me semble que c'est traiter un peu cavalièrement une distinction qui intéresse pourtant la Philosophie plus qu'il ne paroît d'abord. Les gérondifs, en latin, sont des cas de l'infinitif (*voyez* GÉRONDIF) ; & l'infinitif, dans cette langue & dans toutes les autres, est un véritable nom, ou, pour parler le langage ordinaire, un vrai nom substantif (*Voyez* INFINITIF). Le *Participe* au contraire est un mode tout différent de l'infinitif ; il est adjectif. Le premier est un nom-verbe ; le second est un adjectif-verbe. Le premier ne peut être appliqué grammaticalement à aucun sujet, parce qu'un nom n'a point de sujet; & c'est pour cela qu'il ne reçoit dans nul idiome aucune des terminaisons par lesquelles il pourroit s'accorder avec un sujet : le second est applicable à un sujet, parce que c'est une propriété essencielle à tout adjectif ; & c'est pour cela que, dans la plupart des langues, il reçoit les mêmes terminaisons que les adjectifs, pour se prêter, comme eux, aux loîs usuelles de la concordance. Or il n'est assûrément rien moins qu'indifférent pour l'exactitude de l'analyse, de savoir si un mot est un nom ou un adjectif, & par conséquent si c'est un gérondif ou un *Participe*.

Que le verbe terminé en *ant* puisse ou ne puisse pas être précédé de la préposition *en*, l'abbé Girard le traite également de gérondif ; « & c'est un mode, » dit-il (*Vrais princ.* disc. *VIII*, *t. II*, *p.* 5), » fait pour lier (l'évènement) à un autre évènement, » comme circonstance & dépendance ». Mais que l'on dise, *cela étant vous sortirez*, ou *cela posé vous sortirez*, il me semble que *étant* & *posé* expriment également une circonstance & une dépendance de *vous sortirez*. Cependant l'abbé Girard regarde *étant* comme un gérondif, & *posé* comme un *Participe*. Son analyse manque ici de l'exactitude qu'il a tant annoncée.

D'autres grammairiens, plus exacts en ce point que le P. Buffier & l'abbé Girard, ont bien senti que nous avions gérondif & *Participe* en *ant* ;

mais en assignant des moyens méchaniques pour les reconnoître, ou ils s'y sont mépris, ou ils nous en ont laissé ignorer les caractères distinctifs.

« Nos deux *Participes* AIMANT & AIMÉ, dit » la *Grammaire générale* (*part.* II, *chap.* xxij), » en tant qu'ils ont le même régime que le verbe, » sont plus tôt des gérondifs que des *Participes* ». Il est évident que ce principe est erroné. Nous ne devons employer dans notre Grammaire françoise le mot de *Gérondif*, qu'autant qu'il exprimera la même idée que dans la Grammaire latine, d'où nous l'empruntons; & ce doit être la même chose du mot *Participe* : or en latin, le *Participe* & le gérondif avoient également le même régime que le verbe; & l'on disoit *legendi*, *legendo*, ou *legendum libros*, *legens* ou *lecturus libros*; comme *legere* ou *lego libros*. D'ailleurs il y a assûrément une grande différence de sens entre ces deux phrases, *Je l'ai vu parlant à son fils*, & *Je l'ai vu en parlant à son fils*; c'est que *parlant*, dans la première, est un *Participe*, & qu'il est gérondif dans la seconde, comme on en convient assez aujourdhui & comme je le ferai voir tout à l'heure. Cependant c'est de part & d'autre le même matériel; & c'est de part & d'autre *parlant à son fils*, comme on diroit *parler à son fils* ou *il parloit à son fils*.

Duclos a connu toutes ces méprises, & en a nettement assigné l'origine; c'est la ressemblance de la forme & de la terminaison du gérondif avec celle du *Participe*. « Cependant, dit-il (*Remarques* sur le chapitre *xxj* de la part. II de la *Grammaire générale*), » quelque semblables qu'ils » soient quant à la forme, ils sont de différente » nature, puisqu'ils ont un sens différent. Pour » distinguer le gérondif du *Participe*, ajoûte-t-il » un peu plus bas, il faut observer que le gé- » rondif marque toujours une action passagère, » la manière, le moyen, le temps d'une action » subordonnée à un autre. Exemple : *En riant* » *on dit la vérité*. *En riant*, est l'action pas- » sagère & le moyen de l'action principale de dire » la vérité. *Je l'ai vu en passant*. *En passant*, » est une circonstance de temps, c'est à dire, » *lorsque je passois*. Le *Participe* marque la » cause de l'action, ou l'état de la chose. Exemple : » *Les courtisans, préférant leur avantage par-* » *ticulier au bien général, ne donnent que des* » *conseils intéressés*. *Préférant* marque la cause » de l'action & l'état habituel de la chose dont » on parle ».

J'ôserai cependant remarquer, 1°. que, quand ces caractères conviendroient incontestablement aux deux espèces & qu'ils seroient incommunicables, ce ne seroit pas ceux que devroit envisager la Grammaire, parce que ce sont des vûes totalement métaphysiques & qui ne tiennent en rien au systême de la Grammaire générale : 2°. qu'il me semble que le gérondif peut quelquefois exprimer la cause de l'action & l'état de la chose; & qu'au contraire on peut énoncer par le *Participe* une action passagère & le temps d'une action subordonnée. Par exemple, *En remplissant toujours vos devoirs & en fermant constamment les ieux sur les desagréments accidentels de votre place, vous captiverez enfin la bienveillance de vos Supérieurs* : les deux gérondifs, *en remplissant* & *en fermant*, expriment l'état habituel où l'on exige ici que soit le subalterne, & ils énoncent en même temps la cause qui lui procurera la bienveillance des Supérieurs. Que l'on dise au contraire, *Mon père sortant de sa maison, des inconnus enlevèrent à ses ieux le meilleur de ses amis* : le mot *sortant* a un sujet qui n'est qu'à lui, *mon père*, & c'est par conséquent un *Participe*; cependant il n'exprime qu'une action passagère, & le temps de l'action principale qui est fixé par l'époque de cette action subordonnée. L'exemple que j'ai cité dès le commencement d'après César, *Quos ab urbe discendens Pompeius erat adhortatus*, sert encore mieux a confirmer ma pensée : *discedens* est sans contredit un *Participe*, & il n'exprime en effet qu'une circonstance de temps de l'évènement exprimé par *erat adhortatus*. Or les caractères distinctifs du gérondif & du *Participe* doivent être les mêmes dans toutes les langues, ou les grammairiens doivent changer leur langage.

Je crois donc que ce qui doit caractériser en effet le gérondif & le *Participe* actif, c'est que le gérondif, dont la nature est au fond la même que celle de l'infinitif, est un véritable nom; au lieu que le *Participe* actif, comme tout autre *Participe*, est un véritable adjectif. De là vient que notre gérondif peut être employé comme complément de la proposition *en*, ce qui caractérise un véritable nom; *En riant on dit la vérité* : que quand la préposition n'est point exprimée, elle est du moins sousentendue, & qu'on peut la suppléer; *Allant à la campagne je l'ai rencontré*, c'est à dire, *en allant à la campagne je l'ai rencontré* : enfin que le gérondif n'a jamais de sujet auquel il soit immédiatement appliqué, parce qu'il n'est pas dans la nature du nom d'avoir un sujet au contraire, notre *Participe* actif est toujours appliqué immédiatement à un sujet qui lui est propre, parce qu'il est adjectif, & que tout adjectif suppose essenciellement un sujet exprimé ou sousentendu auquel il se raporte.

Notre gérondif est toujours simple, & il est toujours au présent; mais c'est un présent indéfini qui peut s'adapter à toutes les époques : *en riant je vous donne un avis sérieux*; *en riant je vous ai donné un avis serieux*; *en riant je vous donnerai un avis sérieux*.

Au contraire, notre *Participe* actif admet les trois différences générales de temps, mais toujours dans le sens indéfini & relativement à une époque

quelconque : *donnant* eſt au préſent indéfini ; *ayant donné* eſt au prétérit indéfini ; *devant donner* eſt au futur indéfini ; & partout c'eſt le *Participe* actif.

Duclos prétend qu'en beaucoup d'occaſions le gérondif & le *Participe* peuvent être pris indifféremment l'un pour l'autre ; & il cite en exemple cette phraſe ; *Les hommes jugeant ſur l'apparence, ſont ſujets à ſe tromper ;* il eſt aſſez indifférent, dit-il, qu'on entende dans cette propoſition, les hommes *en jugeant* ou les hommes *qui jugent* ſur l'apparence. Pour moi, je ne crois point du tout la choſe indifférente : ſi l'on regarde *jugeant* comme un gérondif, il me ſemble que la propoſition indique alors le cas où les hommes ſont ſujets à ſe tromper, c'eſt *en jugeant, in judicando, lorſqu'ils jugent* ſur l'apparence ; ſi *jugeant* eſt un *Participe*, la propoſition énonce par là la cauſe pourquoi les hommes ſont ſujets à ſe tromper, c'eſt que cela eſt le lot ordinaire des hommes *qui jugent* ſur l'apparence : or il y a une grande différence entre ces deux points de vûe ; & un homme délicat, qui voudra marquer l'un plus tôt que l'autre, ſe gardera bien de ſe ſervir d'un tour équivoque ; il mettra la propoſition *en* avant le gérondif, ou tournera le *Participe* par *qui*, conformément à l'avis même de Duclos.

Il n'eſt plus queſtion d'examiner aujourdhui ſi nos *Participes* actifs ſont déclinables, c'eſt à dire, s'ils prennent les inflexions des genres & des nombres. Ils en étoient autrefois ſuſceptibles ; mais aujourdhui ils ſont abſolument indéclinables. Si l'on dit, *Une maiſon appartenante à Pythius*, *Une requête tendante aux fins*, &c, ces prétendus *Participes* doivent plus tôt être regardés comme de purs adjectifs qui ſont dérivés du verbe, & ſemblables, dans leur conſtruction, à quantité d'autres adjectifs, comme *utile à la ſanté*, *néceſſaire à la vie*, *docile aux bons avis*, &c. C'eſt ainſi que l'Académie françoiſe elle-même le décida le 3 Juin 1679 (*Opuſc. page* 343) ; & cette déciſion eſt d'une vérité frapante : car il eſt évident que, dans les exemples allégués & dans tous ceux qui ſeront ſemblables, on n'a égard à aucune circonſtance de temps ; ce qui eſt pourtant eſſenciel dans les *Participes*.

Au reſte, l'indéclinabilité de nos *Participes* actifs ne doit point empêcher qu'on ne les regarde comme de vrais adjectifs-verbes ; cette indéclinabilité leur eſt accidentelle, puiſqu'anciennement ils ſe déclinoient ; & ce qui eſt accidentel ne change point la nature indeſtructible des mots. Les adjectifs numéraux, *quatuor*, *quinque*, *ſex*, *ſeptem*, &c, & en françois, *deux*, *trois*, *quatre*, *cinq*, *ſix*, *ſept*, &c, *pluſieurs*, ne ſont pas moins adjectifs, quoiqu'ils gardent conſtamment la même forme : les verbes de la langue franque ne laiſſent pas d'être des verbes, quoique l'uſage ne leur ait accordé ni nombres, ni perſonnes, ni modes, ni temps.

Art. II. Si la plupart de nos grammairiens ont confondu le gérondif françois avec le préſent du *Participe* actif, trompés en cela par la reſſemblance de la forme & de la terminaiſon ; on eſt tombé dans une mépriſe toute pareille au ſujet de notre *Participe* paſſif ſimple, que l'on a confondu avec le ſupin de nos verbes actifs, parce qu'ils ont auſſi le même matériel.

Je ne doute point que ce ne ſoit, pour bien des grammairiens, un véritable paradoxe, de vouloir trouver dans nos verbes un ſupin proprement dit : mais je prie ceux qui ſeroient prèvenus contre cette idée, de prendre garde que je ne ſuis pas le premier qui l'ai miſe en avant, & que Duclos, dans ſes *Remarques* ſur le chapitre *xxj* de la part. *II* de la *Grammaire générale*, indique aſſez nettement qu'il a du moins entrevu que ce ſyſtême peut devenir probable. « A l'égard du ſupin, dit-il, » ſi nous en voulons reconnoître en françois, je » crois que c'eſt le *Participe* paſſif indéclinable, » joint à l'auxiliaire *avoir* ». Ce que dit ici cet habile académicien, n'eſt qu'une eſpèce de doute qu'il propoſe ; mais c'eſt un doute dont ne ſe ſeroit pas aviſé un grammairien moins accoutumé à démêler les nuances les plus délicates & moins propre à approfondir la vraie nature des choſes.

Ce n'eſt point par la forme extérieure ni par le ſimple matériel des mots qu'il faut juger de leur nature ; autrement, on riſqueroit de paſſer d'erreur en erreur & de tomber ſouvent dans des difficultés inexplicables. *Leur* n'eſt-il pas ſouvent article & d'autres fois pronom ? *Si* eſt adverbe modificatif dans cette phraſe ; *Bourdaloue eſt ſi éloquent qu'il enlève les cœurs :* il eſt adverbe comparatif dans celle-ci ; *Alexandre n'eſt pas ſi grand que Céſar :* il eſt conjonction hypothétique dans celle-ci ; *Si ce livre eſt utile, je ſerai content ;* & dans cette autre ; *Je ne ſais ſi mes vûes réuſſiront.* La reſſemblance matérielle de notre ſupin avec notre *Participe* paſſif, ne peut donc pas être une raiſon ſuffiſante pour rejeter cette diſtinction, ſurtout ſi on peut l'établir ſur une différence réelle de ſervice, qui ſeule doit fixer la diverſité des eſpèces.

Il faut bien admettre ce principe dans la Grammaire latine, puiſque le ſupin y eſt abſolument ſemblable au *Participe* paſſif neutre, & que cette ſimilitude n'a pas empéché la diſtinction, parce qu'elle n'a pas confondu les uſages. Le ſupin y a toujours été employé comme un nom, parce que ce n'eſt en effet qu'une forme particulière de l'infinitif (*voyez* Supin) : quelquefois il eſt ſujet d'un verbe, *fletum eſt* (avoir pleuré eſt), on a pleuré (*voyez* Impersonnel) ; d'autres fois il eſt complément objectif d'un verbe, comme dans cette phraſe de Varron, *Me in Arcadiâ ſcio ſpectatum ſuem*, dont la conſtruction eſt *Erga me ſcio*

ſcio ſpectatum ſuem in Arcadiâ (je ſais avoir vu), car la *Méthode latine* de Port-Royal convient que *ſpectatum* eſt pour *ſpectaſſe*, & elle a raiſon; enfin, dans d'autres occurrences, il eſt complément d'une prépoſition du moins ſouſentendue, comme quand Salluſte dit, *Nec ego vos ultum injurias hortor*, c'eſt à dire, *Ad ultum injurias*. Au lieu que le *Participe* a toujours été traité & employé comme adjectif, avec les diverſités d'inflexions exigées par la loi de la concordance.

C'eſt encore la même choſe dans notre langue; & outre les différences qui diſtinguent eſſenciellement le nom & l'adjectif, on ſent aiſément que notre ſupin conſerve le ſens actif, tandis que notre *Participe* a véritablement le ſens paſſif. *J'ai lu vos lettres* : ſi on veut analyſer cette phraſe, on peut demander *j'ai quoi?* & la réponſe fait dire, *j'ai lu*; que l'on demande enſuite, *lu* quoi? on répondra, *vos lettres* : ainſi, *lu* eſt le complément immédiat de *j'ai*, comme *lettres* eſt le complément immédiat de *lu*. *Lu*, comme complément de *j'ai*, eſt donc un mot de même eſpèce que *lettres*, c'eſt un nom; & comme ayant lui-même un complément immédiat, c'eſt un mot de la même eſpèce que *j'ai*, c'eſt un verbe relatif au ſens actif. Voilà les vrais caractères de l'infinitif, qui eſt un nom-verbe (*voyez* INFINITIF); & conſéquemment ceux du ſupin, qui n'eſt rien autre choſe que l'infinitif ſous une forme particulière. *Voyez* SUPIN.

Que l'on diſe au contraire; *Vos lettres lues*, *vos lettres étant lues*, *vos lettres ſont lues*, *vos lettres ayant été lues*, *vos lettres ont été lues*, *vos lettres devant être lues*, *vos lettres doivent être lues*, *vos lettres ſeront lues*, &c: on ſent bien que *lues* a, dans tous ces exemples, le ſens paſſif; que c'eſt un adjectif qui, dans la première phraſe, ſe raporte à *lettres* par appoſition, & qui, dans les autres, s'y raporte par attribution; que partout c'eſt un adjectif mis en concordance de genre & de nombre avec *lettres*; & que c'eſt ce qui doit caractériſer le *Participe*, qui, comme je l'ai déja dit, eſt un adjectif-verbe.

Il paroît qu'en latin le ſens naturel & ordinaire du ſupin eſt d'être un prétérit : nous venons de voir, il n'y a qu'un moment, le ſupin *ſpectatum*, employé pour *ſpectaſſe*; ce qui eſt nettement indiqué par *ſcio*, & juſtement reconnu par Lancelot. J'ai préſenté ailleurs (*voyez* IMPERSONNEL) l'idée d'une conjugaiſon dont on a peut-être tort de ne rien dire dans les *Paradigmes* des Méthodes, & qui me ſemble établir d'une manière indubitable que le ſupin eſt un prétérit; *ire eſt* (on va), *ire erat* (on alloit), *ire erit* (on ira), ſont les trois préſents de cette conjugaiſon, & répondent aux préſents naturels, *eo*, *ibam*, *ibo*; *itum eſt* (on eſt allé), *itum erat* (on étoit allé), *itum erit* (on ſera allé), ſont les trois prétérits qui répondent aux prétérits naturels *ivi*, *iveram*, *ivero*; enfin *eundum eſt* (on doit aller), *eundum erat* (on devoit aller), *eundum erit* (on devra aller), ſont les trois futurs, & ils répondent aux futurs naturels *iturus*, *a*, *um*, *ſum*, *iturus eram*, *iturus ero* : or on retrouve dans chacune de ces trois eſpèces de temps les mêmes temps du verbe ſubſtantif auxiliaire, & par conſéquent les eſpèces doivent être caractériſées par le mot radical qui y ſert de ſujet à l'auxiliaire; d'où il ſuit qu'*ire* eſt le préſent proprement dit, *itum* le prétérit, & *eundum* le futur, & qu'il doit ainſi demeurer pour conſtant que le ſupin eſt un vrai prétérit dans la langue latine.

Il en eſt de même dans notre langue; & c'eſt pour cela que ceux de nos verbes qui prennent l'auxiliaire *avoir* dans leurs prétérits, n'en emploient que les préſents accompagnés du ſupin, qui déſigne par lui-même le prétérit; *j'ai lu*, *j'avois lu*, *j'aurai lu*, comme ſi l'on diſoit *j'ai* actuellement, *j'avois* alors, *j'aurai* alors par devers moi l'acte d'*avoir lu*; en latin, *habeo*, *habebam*, ou *habebo lectum* ou *legiſſe*. En ſorte que les différents préſents de l'auxiliaire ſervent à différencier les époques auxquelles ſe raporte le prétérit fondamental & immuable énoncé par le ſupin.

C'eſt dans le même ſens que les mêmes auxiliaires ſervent encore à former nos prétérits avec notre *Participe* paſſif ſimple, & non avec le ſupin; comme quand on dit, en parlant de lettres, *je les ai lues*, *je les avois lues*, *je les aurai lues*, &c. La raiſon en eſt la même : ce *Participe* paſſif eſt fondamentalement prétérit, & les diverſes époques auxquelles on le raporte ſont marquées par la diverſité des préſents du verbe auxiliaire qui l'accompagne : *je les ai lues*, *je les avois lues*, *je les aurai lues*; c'eſt comme ſi l'on diſoit en latin, *eas lectas habeo*, ou *habebam*, ou *habebo*.

Il ne faut pas diſſimuler que l'abbé Regnier, qui connoiſſoit cette manière d'interpréter nos prétérits compoſés de l'auxiliaire & du *Participe*, ne la croyoit point exacte. « *Quam habeo amatam*, ſelon lui (*Grammaire françoiſe*, *in*-12, *page* 467; *in*-4°. *page* 493), » ne veut nullement » dire *que j'ai aimée*; il veut ſeulement dire *que* » *j'aime* (quam habeo caram). Que ſi l'on vou- » loit rendre le ſens du françois en latin par le » verbe *habere*, il faudroit dire, *quam habui amatam*; & c'eſt ce qui ne ſe dit point ».

Mais il n'eſt point du tout néceſſaire que les phraſes latines par leſquelles on prétend interpréter les gallicilmes, ayent été autoriſées par l'uſage de cette langue : il ſuffit que chacun des mots que l'on y emploie ait le ſens individuel qu'on lui ſuppoſe dans l'interprétation, & que ceux à qui l'on parle conviennent de chacun de ces ſens. Ce détour peut les conduire utilement à l'eſprit du galliciſme que l'on conſerve tout entier, mais

dont on dissèque plus sensiblement les parties sous les apparences de la latinité. Il peut donc être vrai, si l'on veut, que *quam habeo amatam*, vouloit dire, dans le bel usage des latins, *que j'aime*, & non pas que *j'ai aimée*; mais il n'en demeure pas moins assûré que leur *Participe* passif étoit essenciellement prétérit, puisqu'avec les présents de l'auxiliaire *sum*, il forme les prétérits passifs ; & il faut en conclure que, sans l'autorité de l'usage, qui vouloit *quam amavi* & qui n'introduit pas d'exacts synonymes, *quam habeo amatam* auroit signifié la même chose : & cela suffit aux vûes d'une interprétation qui après tout est purement hypothétique.

Quelques-uns pourront se défier encore de cette distinction du supin actif & du *Participe* passif, dont le matériel est si semblable dans notre langue, qu'ils auront peine à croire que l'usage ait prétendu les distinguer. Pour lever ce scrupule, je ne répéterai point ce que j'ai déja dit de la nécessité de juger des mots par leur destination plus tôt que par leur forme ; je me contenterai de remonter à l'origine de cette similitude embarrassante. Il paroît que nous avons en cela imité tout simplement les latins, chez qui le supin *laudatum*, par exemple, ne diffère en rien du *Participe* passif neutre, de sorte que ces deux parties du verbe ne diffèrent en effet que parce que le supin paroît indéclinable, & que le *Participe* passif est déclinable par genres, par nombres, & par cas ; ce dont nous avons retenu tout ce que comporte le génie de notre langue françoise.

La difficulté n'est pas encore levée, elle n'est que passée du françois au latin ; & il faut toujours en venir à l'origine de cette ressemblance dans la langue latine. Or il y a grande apparence que le *Participe* en *us*, qui passe communément pour passif, & qui l'est en effet dans les écrivains qui nous restent du bon siècle, a pourtant commencé par être le prétérit du *Participe* actif : de sorte que, comme on distinguoit alors, sous une forme simple, les trois temps généraux de l'infinitif, le présent *amare*, le prétérit *amavisse* ou *amasse*, & le futur *amassere* (*voyez* INFINITIF) ; de même distinguoit-on ces trois temps généraux dans le *Participe* actif, le présent *amans*, aimant, le prétérit *amatus*, ayant aimé, & le futur *amaturus*, devant aimer : on peut même regarder cette convenance d'analogie comme un motif favorable à cette opinion, si elle se trouve étayée d'ailleurs ; & elle l'est en effet, tant par des raisons analogiques & étymologiques, que par des faits positifs.

La première impression de la nature dans la dérivation des mots, amène communément l'uniformité & la régularité d'analogie : ce sont des causes subordonnées, locales, ou momentanées, qui introduisent ensuite l'anomalie & les exceptions : il n'est donc pas dans l'ordre primitif que le supin *amatum* ait le sens actif, & que le *Participe* qui lui est si semblable, *amatus*, *a*, *um*, ait le sens passif ; ils ont dû appartenir tous deux à la même voix dans l'origine, & ne différer entre eux que comme diffèrent un adjectif & un nom abstrait semblable au neutre de cet adjectif, par exemple, l'adjectif *bonus*, *a*, *um*, & le nom abstrait *bonum*. Mais il est constant que le futur du *Participe* actif, *amaturus*, *a*, *um*, est formé du supin *amatum* ; & d'ailleurs que ce supin se trouve partout avec le sens actif : il est donc plus probable qu'*amatus*, *a*, *um*, étoit anciennement de la voix active, qu'il n'est croyable qu'*amatum* ni *amaturus* ayent appartenu à la voix passive.

Ce premier raisonnement aquiert une force en quelque sorte irrésistible, si l'on considère que le *Participe* en *us* a conservé le sens actif dans plusieurs verbes de conjugaison active, comme *successus*, *juratus*, *rebellatus*, *ausus*, *gavisus*, *solitus*, *mœstus*, *confisus*, *meritus*, & une infinité d'autres que l'on peut voir dans Vossius (*Anal.* IV, 13) ; ce qui est le fondement de la conjugaison des verbes communément appelés *neutres-passifs* (*voyez* NEUTRE), verbes irréguliers par raport à l'usage le plus universel, mais peut-être plus réguliers que les autres par raport à l'analogie primitive.

On lit dans Tite-Live (*lib.* II, *c.* 42) : *Moti irâ numinis causam nullam aliam vates canebant publicè privatimque, nunc extis, nunc per aves* consulti, *quam haud ritè sacra fieri.* Le Clerc (*Art. crit. part.* 1, *sect.* 1, *c.* x, *n°.* 2) cite ce passage comme un exemple d'anomalie, parce que, selon lui, *vates non* consuluntur *extis & avibus*, *sed ipsi per exta & aves* consulunt *deos.* Il semble que ce principe même devoit faire conclure que *consulti* a dans Tite-Live le sens actif, & qu'il l'avoit ordinairement ; parce qu'un écrivain comme Tite-Live ne donne pas dans un contre-sens aussi absurde, que le seroit celui d'employer un mot passif pour un mot actif : mais Le Clerc ne prenoit pas garde que les *Participes* en *us* des verbes neutres passifs ont tous le sens actif.

Outre ceux-là, tous les déponents sont encore dans le même cas, & le *Participe* en *us* y a le sens actif ; *precatus* (ayant prié), *secutus* (ayant suivi), *usus* (ayant usé), &c. Il y en a plusieurs entre eux-ci dont le *Participe* est usité dans les deux voix ; & l'on peut en voir la preuve dans Vossius (*Anal.* II.) ; mais il n'y en a pas un seul dont le *Participe* n'ait que le sens passif.

Telle est constamment la première impression de la nature. Elle destine d'abord les mots qui ont de l'analogie dans leur formation, à des significations également analogues entre elles : si elle se propose l'expression de sens différents & sans analogie entre eux, quoiqu'ils portent sur quelque idée commune, il ne reste dans les mots que ce

qu'il faut pour caractériser l'idée commune ; mais la diversité des formations y marque d'une manière non équivoque la diversité des sens individuels adaptés à cette idée commune. Ainsi, pour ne pas sortir de la matière présente, le verbe allemand *loben* (louer), fait au supin *gelobter* (loué), & au prétérit du *Participe* passif *gelobter* (ayant été loué) : *lob* est le radical primitif qui exprime l'action individuelle de *louer*, & ce radical se retrouve partout ; la particule prépositive *ge*, que l'on trouve au supin & au *Participe* passif, désigne dans tous deux le prétérit ; mais l'un est terminé en *et*, parce qu'il est de la voix active ; & l'autre est terminé en *ter*, parce qu'il est de la voix passive.

Il est donc à présumer que la même régularité naturelle exista d'abord dans le latin, & qu'elle n'a été altérée ensuite que par des causes subalternes, mais dont l'influence n'a pas moins un effet infaillible : or comme nous n'avons eu avec les latins un commerce capable de faire impression sur notre langage, que dans un temps où le leur avoit déja adopté l'anomalie dont il s'agit ici, il n'y a pas lieu d'être surpris que nous l'ayons adoptée nous-mêmes ; parce que personne ne raisonne pour admettre quelque locution nouvelle ou étrangère, & qu'il n'y a dans les langues de raisonnable que ce qui vient de la nature. Mais nonobstant la ressemblance matérielle de notre supin actif & du prétérit de notre *Participe* passif, l'usage les distingue pourtant l'un de l'autre par la diversité de leurs emplois, conformément à celle de leurs natures : & il ne s'agit plus ici que de déterminer les occasions où l'on doit employer l'un ou l'autre ; car c'est à quoi se réduit toute la difficulté dont Vaugelas disoit (*Remarque* 184), qu'en toute la Grammaire françoise il n'y a rien de plus important ni de plus ignoré.

Pour y procéder méthodiquement, il faut remarquer que nous avons, 1°. des verbes passifs dont tous les temps sont composés de ceux de l'auxiliaire substantif *être* & du *Participe* passif : 2°. des verbes absolus, dont les uns sont actifs, comme *courir*, *aller* ; d'autres sont passifs, comme *mourir*, *tomber* ; & d'autres neutres, comme *exister*, *demeurer* : 3°. des verbes relatifs qui exigent un complément objectif, direct, & immédiat, comme *aimer* quelqu'un, *finir* un ouvrage, *rendre* un dépôt, *recevoir* une somme, *&c* : 4°. enfin des verbes que l'abbé de Dangeau nomme *pronominaux*, parce qu'on répète, comme complément, le pronom personnel de la même personne qui est sujet, comme *je me repens*, *vous vous promènerez*, *ils se battoient*, *nous nous procurerons un meilleur sort*, &c. Chacune de ces quatre espèces doit être considérée à part.

§. I. *Des verbes passifs composés.* On emploie, dans la composition de cette espèce de verbe, ou des temps simples, ou des temps composés de l'auxiliaire *être* : il n'y a aucune difficulté sur les temps simples, puisqu'ils sont toujours indéclinables, du moins dans le sens dont il s'agit ici ; & l'on dit également, *Je suis*, *j'étois*, ou *je serai aimé* ou *aimée* ; *nous sommes*, *nous étions*, ou *nous serons aimés ou aimées* : dans les temps composés de l'auxiliaire, il ne peut y avoir que l'apparence du doute, mais nulle difficulté réelle ; ils résultent toujours de l'un des temps simples de l'auxiliaire *avoir* & du supin *été*, qui est par conséquent indéclinable ; en sorte que l'on dit indistinctement *j'ai* ou *nous avons été*, *j'avois* ou *nous avions été*.

Pour ce qui concerne le *Participe* passif qui détermine alors le sens individuel du verbe, il se décline par genres & par nombres, & se met, sous ce double aspect, en concordance avec le sujet du verbe, comme feroit tout autre adjectif pris pour attribut : *Mon frère a été loué*, *ma sœur a été louée*, *mes frères ont été loués*, *mes sœurs ont été louées*, &c.

§. II. *Des verbes absolus.* Par raport à la composition des prétérits, nous avons en françois trois sortes de verbes absolus : les uns, qui prennent l'auxiliaire *être* ; les autres, qui emploient l'auxiliaire *avoir* ; & d'autres enfin, qui se conjuguent des deux manières.

Les verbes qui reçoivent l'auxiliaire *être* sont, suivant la liste qu'en a donnée l'abbé d'Olivet (*Opusc. p.* 385) *accoucher*, *aller*, *arriver*, *choir*, *déchoir* (& *échoir*), *entrer* (& *rentrer*), *mourir*, *naître*, *partir*, *retourner*, *sortir*, *tomber* (& *retomber*), *venir*, & ses dérivés (tels que sont *avenir*, *devenir* & *redevenir*, *intervenir*, *parvenir*, *provenir*, *revenir*, *survenir*, qui sont les seuls qui se conjuguent comme le primitif).

Les prétérits de tous ces verbes se forment des temps convenables de l'auxiliaire *être* & du *Participe* des verbes mêmes, lequel s'accorde en genre & en nombre avec le sujet. Cette règle ne souffre aucune exception ; & l'usage le plus constant n'a point autorisé celle que propose l'abbé Regnier (*Gram. franç. in*-12, *page* 490 ; *in*-4°, *page* 516), sur les deux verbes *aller* & *venir*, prétendant que l'on doit dire pour le supin indéclinable, *elle lui est allé parler*, *elle nous est venu voir*, &c ; & qu'en transposant les pronoms qui sont compléments, il faut dire par le *Participe* déclinable, *elle est allée lui parler*, *elle est venue nous voir*, &c. De quelque manière que l'on tourne cette phrase, il faut toujours le *Participe*, & l'on doit dire aussi, *elle lui est allée parler*, *elle nous est venue voir* : il me semble seulement que ce tour est un peu plus éloigné du génie propre de notre langue, parce qu'il y a une hyperbate, qui peut nuire à la clarté de l'énonciation.

(¶ On trouve aussi, dans le Discours de La Bruyère sur Théophraste, une locution contraire à cette règle ; *Il semble que Cicéron* ait entré *dans les sentiments de ce philosophe* : mais c'est une faute échapée à cet écrivain, & contredite par l'usage constant de tous les autres, selon lequel on doit dire *soit entré.*)

Les verbes abſolus qui reçoivent l'auxiliaire *avoir*, ſont en beaucoup plus grand nombre ; & l'abbé d'Olivet (*ibid*) prétend qu'il y en a plus de 550 ſur la totalité des verbes abſolus, qui eſt d'environ 600. Les prétérits de ceux-ci ſe forment des temps convenables de l'auxiliaire *avoir* & du ſupin des verbes mêmes, qui eſt toujours indéclinable.

Enfin les verbes abſolus qui ſe conjuguent avec chacun des deux auxiliaires, forment leurs prétérits avec leur *Participe* déclinable, quand ils empruntent le ſecours du verbe *être ;* & ils ſuivent la règle des verbes de la première eſpèce : ils les forment avec le ſupin indéclinable, quand ils ſe ſervent de l'auxiliaire *avoir ;* & ils ſuivent la règle des verbes de la ſeconde eſpèce. Ces verbes ſont de deux ſortes : les uns prennent indifféremment l'un ou l'autre auxiliaire ; ce ſont *accourir*, *apparoître*, *comparoître* & *diſparoître*, *ceſſer*, *croître*, *déborder*, *périr*, *reſter :* les autres ſe conjuguent par l'un ou par l'autre, ſelon la diverſité des ſens que l'on veut exprimer ; ce ſont *convenir*, *demeurer*, *deſcendre*, *monter*, *paſſer*, *repartir*, dont j'ai expliqué ailleurs les différents ſens attachés à la différence de la conjugaiſon. *Voyez* NEUTRE.

§. III. *Des verbes relatifs.* Les verbes relatifs ſont des verbes concrets ou adjectifs, qui énoncent comme attribut une manière d'être, qui met le ſujet en relation néceſſaire avec d'autres êtres, réels ou abſtraits : tels ſont les verbes *battre*, *connoître ;* parce que le ſujet qui *bat*, qui *connoît*, eſt par là même en relation avec l'objet qu'il *bat*, qu'il *connoît*. Cet objet, qui eſt le terme de la relation, étant néceſſaire à la plénitude du ſens relatif énoncé par le verbe, s'appelle le *complément* du verbe ; ainſi, dans *battre un homme*, *connoître Paris*, le complément du verbe *battre* c'eſt *un homme*, & celui du verbe *connoître* c'eſt *Paris*.

Un verbe relatif peut recevoir différents compléments, comme quand on dit *Rendre gloire à Dieu*, *gloire* eſt un complément du verbe *rendre*, *à Dieu* en eſt un autre. Dans ce cas, l'un des compléments a au verbe un raport plus immédiat & plus néceſſaire, & il ſe conſtruit en conſéquence avec le verbe d'une manière plus immédiate & plus intime, ſans le ſecours d'aucune prépoſition, *rendre gloire :* je l'appelle complément *objectif* ou *principal*, parce qu'il exprime l'objet ſur lequel tombe directement & principalement l'action énoncée par le verbe. Tout autre complément, moins néceſſaire à la plénitude du ſens, eſt auſſi lié au verbe d'une manière moins intime & moins immédiate, c'eſt communément par le ſecours d'une prépoſition ; *rendre à Dieu :* je l'appelle complément *acceſſoire*, parce qu'il eſt en quelque manière ajouté au principal, qui eſt d'une plus grande néceſſité. (*Voy.* COMPLÉMENT). Les grammairiens modernes, & ſpécialement l'abbé d'Olivet, appellent le complément principal, *régime ſimple*, & le complément acceſſoire, *régime composé*.

Après ces préliminaires, on peut établir comme une règle générale, que tous les verbes dont il s'agit ici forment leurs prétérits avec l'auxiliaire *avoir ;* & il n'eſt plus queſtion que de diſtinguer les cas où l'on fait uſage du ſupin & ceux où l'on emploie ordinairement le *Participe*.

Première règle. On emploie le ſupin indéclinable dans les prétérits des verbes actifs relatifs, quand le verbe eſt ſuivi de ſon complément principal.

Seconde règle. On emploie le *Participe* dans les prétérits des mêmes verbes, quand ils ſont précédés de leur complément principal ; & le *Participe* ſe met alors en concordance avec ce complément, & non avec le ſujet du verbe.

On dit donc, par le ſupin, *J'ai reçu vos lettres*, parce que le complément principal, *vos lettres*, eſt après le verbe *j'ai reçu ;* & *reçu* doit également ſe dire au ſingulier, comme au pluriel, de quelque genre & de quelque nombre que puiſſe être le ſujet. Mais il faut dire, par le *Participe*, *Les lettres que mon père a reçues* ou *qu'a reçues mon pére*, parce que le complément principal *que*, qui veut dire *leſquelles lettres*, eſt avant le verbe *a reçues ;* & le *Participe* s'accorde ici en genre & en nombre avec ce complément objectif ou principal *que*, indépendamment du genre, du nombre, & même de la poſition du ſujet *mon père*.

Titus avoit rendu ſa femme maitreſſe de ſes biens, par le ſupin ; *Il ne l'avoit pas rendue maitreſſe de ſes démarches*, par le *Participe :* c'eſt toujours le même principe, quoique le complément principal ſoit ſuivi d'un autre nom qui s'y raporte. Ce ſeroit la même choſe, quand il ſeroit ſuivi d'un adjectif : *le commerce a rendu cette ville puiſſante*, c'eſt le ſupin ; *mais il l'a rendue orgueilleuſe*, c'eſt le *Participe*.

(¶ Corneille, dans ſon *Pompée* (*act.* jv, *ſc.* 3), a dit par inverſion,

Mais, ô dieux ! le moment que je vous ai quittée,
D'un trouble bien plus grand *a mon âme agitée ;*

& dans les *Horaces* (*act.* iij, *ſc.* 6) :

Il eſt de tout ſon ſang comptable à ſa patrie,
Chaque goutte épargnée *a ſa gloire flétrie.*

« La ſévérité de la Grammaire, dit là-deſſus » Voltaire, ne permet point ce *flétrie ;* il faut » dans la rigueur *a flétri ſa gloire :* mais *a ſa* » *gloire flétrie* eſt plus beau, plus poétique, plus » éloigné du langage ordinaire, ſans cauſer d'obſcu- » rité ».

C'eſt l'inverſion qui eſt contraire à la marche analytique & ſimple de la Grammaire ; mais elle n'eſt pas pour cela défendue par la Grammaire, qui au contraire détermine les cas où elle peut avoir lieu & la manière dont elle doit ſe faire (*Voyez* INVERSION). Ce qu'il y a à remarquer ici, c'eſt que l'inverſion ayant porté le complément du verbe avant le *Participe*, il eſt alors juſtement ſoumis à la règle de la déclinaiſon &

doit s'accorder avec son complément. Mais en suivant cette règle, l'inversion est en effet une expression plus belle & plus poétique, parce qu'elle est plus éloignée du langage ordinaire.

« Il seroit donc à souhaiter, dit l'abbé d'Olivet (*Remarq. sur* Racine), » que, du moins en ce » qui regarde l'arrangement des mots, notre Poésie » fût attentive à maintenir ses privilèges. Elle en » a perdu quelques-uns depuis moins d'un siècle, » puisqu'autrefois on se permettoit l'inversion du » *Participe*, non seulement avec l'auxiliaire *être*, » mais avec l'auxiliaire *avoir*,

» O Dieu! dont les bontés, de nos larmes touchées,
» *Ont* aux vaines fureurs *les armes arrachées*,

» pour dire *ont arraché les armes* : & cette in- » version étoit d'une grande commodité pour la » rime . . . . Pourquoi nos poètes se privent-ils » d'une douceur que l'usage leur accordoit ? Car » l'Académie, dans l'examen qu'elle fit des stances » de Malherbe, qui commencent par les deux vers » que je viens de citer, ne censura nullement cette » inversion. Joignons à l'exemple de Malherbe celui » de La Fontaine (*liv. V*, *fab.* 8);

» . . . Un certain loup dans la saison
» Où les tièdes zéphyrs *ont l'herbe rajeunie* ».

Il me semble que le concours de deux académiciens si distingués, joint à l'autorité des exemples, doit être d'autant plus efficace pour appuyer le tour dont il s'agit, que l'un, après avoir obtenu le premier rang parmi les poètes de nos jours, étoit mieux fondé que personne à prononcer sur ce qui convient au langage poétique; & que l'autre, connu dans l'Europe comme un excellent grammairien françois, pouvoit décider avec certitude jusqu'où la Grammaire peut se prêter aux besoins de notre Poésie. Reprenons.)

Lorsqu'il y a dans la dépendance du prétérit composé un infinitif, il ne faut qu'un peu d'attention pour démêler la Syntaxe que l'on doit suivre. En général il faut se servir du supin, lorsqu'il n'y a avant le prétérit aucun complément, *J'ai fait poursuivre les ennemis*; & il ne peut y avoir de doute, que quand il y a quelque complément avant le prétérit. Des exemples vont éclaircir tous les cas.

Je l'ai fait peindre, en parlant d'un objet masculin ou féminin au singulier : *Je les ai fait peindre*, au pluriel : c'est *le* ou *la* du premier exemple, & *les* du second, qui sont le complément principal du verbe *peindre*, & non de *j'ai fait*; *j'ai fait* a pour complément l'infinitif *peindre*. Communément, quand il y a un infinitif après *fait*, il est le complément immédiat & principal de *fait*, qui est alors un supin.

Les vertus que vous avez entendu louer; Les affaires que vous avez prévu que vous auriez : dans chacun de ces deux exemples, *que*, qui veut dire *lesquelles vertus* ou *lesquelles affaires*, n'est point le complément du prétérit composé; dans la première phrase, *que* est complément de *louer*; dans la seconde, *que* est complément de *vous auriez* : c'est pourquoi l'on fait usage du supin.

Je l'ai entendu chanter, par le supin, en parlant d'une cantate; parce que *la* qui précède, n'est pas le complément du prétérit *j'ai entendu*, mais du verbe *chanter*, qui est ici relatif, comme s'il y avoit *J'ai entendu chanter la* ou *elle*. Au contraire, en parlant d'une chanteuse, il faut dire, *Je l'ai entendue chanter*, par le *Participe*; parce que *la*, qui précède le prétérit, en est le complément principal, & non pas de *chanter*, qui est ici absolu, comme s'il y avoit *J'ai entendu la* ou *elle* dans l'action de *chanter*.

En parlant d'une femme, on dira également, *Je l'ai vu peindre*, par le supin, & *Je l'ai vue peindre*, par le *Participe*; mais en des sens très-différents. *Je l'ai vu peindre*, veut dire, *J'ai vu l'opération de peindre elle* : ainsi, *la*, qui précède le prétérit, n'en est pas le complément; il l'est de *peindre*, & *peindre* est le complément objectif de *j'ai vu*, qui, pour cette raison, exige le supin. *Je l'ai vue peindre*, veut dire, *J'ai vu elle* dans l'opération de *peindre*; ainsi, *la*, qui est avant le prétérit, en est ici le complément principal; c'est pourquoi il est nécessaire d'employer le *Participe*. On peut remarquer, en passant, que *peindre*, dans la seconde phrase, ne peut donc être qu'un complément accessoire de *je l'ai vue*; d'où l'on doit conclure qu'il est dans la dépendance d'une préposition sousentendue, *Je l'ai vue* dans *peindre*, ou, comme je l'ai déja dit, *Je l'ai vue* dans l'opération de *peindre* : car les infinitifs sont de vrais noms, dont la Syntaxe a les mêmes principes que celle des noms. *Voyez* INFINITIF.

Le mot *en*, placé avant un prétérit, en est quelquefois complément; mais de quelle espèce? C'est un complément accessoire; car *en* est alors un adverbe équivalent à la préposition *de* avec le nom indiqué par les circonstances. (*Voyez* ADVERBE & MOT). Ainsi, il ne doit point introduire le *Participe* dans le prétérit, & l'on doit dire avec le supin : *Plus d'exploits que les autres n'en ont lu*, & en parlant des lettres, *J'en ai reçu deux*.

L'usage veut que l'on dise, *Les chaleurs qu'il a fait*, & non pas *faites*; *La disette qu'il y a eu*, & non pas *eue*. « Une exception de cette na- » ture étant seule, dit l'abbé d'Olivet, & si connue » de tout le monde, n'est propre qu'à confirmer la » règle, & qu'à lui assûrer le titre de règle géné- » rale ». (*Opusc. page* 375.)

§. IV. *Des verbes pronominaux*, Tous les verbes pronominaux forment leurs prétérits par l'auxiliaire *être*; & l'on y ajoûte le supin, si le complément principal est après le verbe : au contraire, on se sert du *Participe* mis en concordance avec le complément principal, si ce complément est avant le verbe.

1°. *Elle s'est fait peindre*, avec le supin; parce que *peindre* est le complément principal de *fait*, & que le pronom *se*, qui précède, est complément de *peindre*, & non de *fait*; c'est comme si l'on disoit, *Elle a fait peindre soi.*

Elle s'est crevé les ieux, avec le supin; parce que *les ieux* est le complément principal de *crevé*, & que *se* en est le complément accessoire; *Elle a crevé les ieux à soi.*

Elle s'est laissé séduire, & non pas *laissée*; parce que *se* n'en est pas le complément principal, mais de *séduire*, qui l'est lui-même de *laissé*; *Elle a laissé séduire soi.*

Pour les mêmes raisons, il faut dire, *Elle s'est mis des chimères dans la tête*; *Elle s'est imaginé qu'on la trompoit*; *Elle s'étoit donné de belles robes*, &c.

2°. Voici des exemples du *Participe*, parce que le complément principal est avant le verbe.

Elle s'est tuée, & non pas *tué*; parce que le pronom est complément principal du prétérit; c'est comme si l'on disoit, *Elle a tué soi.* Par les mêmes raisons, il faut dire, *Elles se sont repenties*; *Ma mère s'étoit promenée*; *Mes sœurs se sont faites religieuses*; *Nos troupes s'étoient battues long temps.*

Il faut dire, *Elle s'est livrée à la mort*, & par un semblable principe de Syntaxe, *Elle s'est laissée mourir*, c'est à dire, *Elle a laissé soi à mourir* ou *à la mort.*

Les deux doigts qu'elle s'étoit coupés, parce que le complément principal du prétérit c'est *que*, qui veut dire *lesquels deux doigts*, & que ce complément est avant le verbe. De même faut-il dire, *Les chimères que cet homme s'est mises dans la tête*; *Ces difficultés vous arrêtent sans cesse, & je ne me les serois pas imaginées*; *Voilà de belles estampes, je suis surpris que vous ne vous les soyez pas données plus tôt.*

Cette Syntaxe est la même, quelle que soit la position du sujet, avant ou après le verbe; & l'on doit également dire, *Les lois que les romains s'étoient prescrites* ou *que s'étoient prescrites les romains*; *Ainsi se sont perdues celles qui l'ont cru*; *Comment s'est elevée cette difficulté?* &c.

Malherbe, Vaugelas, Bouhours, Regnier, *&c*, n'ont pas établi les mêmes principes que l'on trouve ici: mais ils ne sont pas plus d'accord entre eux qu'avec nous; &, comme le dit Duclos (*Remarques* sur le chapitre 22 de la partie II de la *Grammaire générale*), « ils donnent des doutes » plus tôt que des décisions, parce qu'ils ne s'étoient » pas attachés à chercher un principe fixe. D'ailleurs, quelque respectable que soit une autorité » en fait de sciences & d'arts, on peut toujours la » soumettre à l'examen ».

Ainsi, l'usage se trouvant partagé, le parti le plus sage qu'il y eût à prendre, étoit de préférer celui qui étoit le plus autorisé par les modernes, & surtout par l'Académie, & qui avoit en même temps l'avantage de n'établir que des principes généraux: car, selon la judicieuse remarque de l'abbé d'Olivet (*Opusc. page* 386), moins la » Grammaire autorisera d'exceptions, moins elle » aura d'épines; & rien ne me paroît si capable, » que des règles générales, de faire honneur à » une langue savante & polie. Car supposé, dit-» il ailleurs (*page* 380), que l'observation de » ces règles générales nous fasse tomber dans quel-» que équivoque ou dans quelque cacophonie, » ce ne sera point la faute des règles; ce sera la » faute de celui qui ne connoîtra point d'autres » tours, ou qui ne se donnera pas la peine d'en » chercher. La Grammaire, dit-il encore en un » autre endroit (*page* 366), ne se charge que de » nous enseigner à parler correctement; elle laisse » à notre oreille & à nos réflexions le soin de » nous aprendre en quoi consistent les grâces du dis-» cours » (*M. Beauzée.*)

PARTICULE, s. f. *Grammaire.* Ce mot est un diminutif de *partie*, & il signifie une petite partie d'un Tout. Les grammairiens l'ont adopté dans ce sens, pour désigner par un nom unique toutes les parties d'oraison indéclinables, les prépositions, les adverbes, les conjonctions, & les interjections; parce qu'elles sont en effet les moins importantes de celles qui sont nécessaires à la constitution du discours. Quel mal y auroit-il à cette dénomination, si en effet elle ne désignoit que les espèces dont le caractère commun est l'indéclinabilité? « C'est qu'elle ne sert, dit l'abbé Girard (*Vrais principes*, *tom.* II, *disc.* xiij, *pag.* 311), » qu'à confondre les espèces entre elles, puisqu'on » les place indifféremment dans la classe des *Par-* » *ticules*, malgré la différence & de leurs noms » & de leurs services qui les font si bien con-» noître ». Je ne prétends point devenir l'apologiste de l'abus qu'on peut avoir fait de ce terme; mais je ne puis me dispenser d'observer que le raisonnement de cet auteur porte à plein sur un principe faux. Rien n'est plus raisonnable que de réunir sous un seul coup d'œil, au moyen d'une dénomination générique, plusieurs espèces différenciées & par leurs noms spécifiques & par des caractères propres très-marqués: on ne s'avise point de dire que la dénomination générique confond les espèces, quoiqu'elle les présente sous un même aspect; & l'abbé Girard lui-même n'admet-il pas, sous la dénomination générique de *Particule*, les *interjectives* & les *discursives*; & sous chacune de ces espèces d'autres espèces subalternes, par exemple, les *exclamatives*, les *acclamatives*, & les *imprécatives* sous la première espèce; & sous la seconde, les *assertives*, les *admonitives*, les *imitatives*, les *exhibitives*, les *explétives*, & les *précursives*?

Le véritable abus consiste en ce qu'on a appelé

Particules, non seulement les mots indéclinables, mais encore de petits mots extraits des espèces déclinables : il n'est pas rare de trouver, dans les Méthodes préparées pour la torture de la Jeunesse, la *Particule* SE, les *Particules* SON, SA, SES ou LEUR ; & l'on fait que la *Particule* ON y joue un rôle très-important. C'est un abus réel, parce qu'il n'est plus possible d'assigner un caractère qui soit commun à tous ces mots, & qui puisse fonder la dénomination commune par laquelle on les désigne : & peut-être que la division des *Particules* adoptées par l'académicien, est vicieuse par le même endroit.

En effet, les *Particules* interjectives, que tout le monde connoît sous le nom plus simple d'*Interjections*, appartiennent exclusivement au langage du cœur, & il en convient en d'autres termes ; chacune d'elles vaut un discours entier (*voyez* INTERJECTION) : & les *Particules* discursives sont du langage analytique de l'esprit, & n'y sont jamais en effet que comme des *Particules* réelles de l'énonciation totale de la pensée. Qu'y a-t-il de commun entre ces deux espèces ? De désigner, dit-on, une affection dans la personne qui parle ; & l'on entend, sans contredit, une affection du cœur ou de l'esprit. A ce prix, *Particule* & *mot* sont synonymes ; car il n'y a pas un mot qui n'énonce une pareille affection ; & ils ont un caractère commun qui est très-sensible, ils sont tous produits par la voix.

L'abbé de Dangeau, qui faisoit son capital de répandre la lumière sur les matières grammaticales, & qui croyoit avec raison ne pouvoir le faire avec succès, qu'en recueillant avec scrupule & comparant avec soin tous les usages, a rassemblé sous un seul coup d'œil les différents sens attachés par les grammairiens au nom de *Particule*. (*Opusc. p.* 231 & *suiv.*)

« 1°. On donne, dit-il, le nom de *Particule* » à divers petits mots, quand on ne fait sous » quel genre ou partie d'oraison on les doit ranger, » ou qu'à divers égards ils se peuvent ranger sous » diverses parties d'oraison . . . 2°. On donne aussi » le même nom de *Particule* à de petits mots » qui sont quelquefois prépositions & quelquefois » adverbes . . . 3°. On donne aussi le même nom » de *Particule* à de petits mots qui ne signifient » rien par eux-mêmes, mais qui changent quel» que chose à la signification des mots auxquels » on les ajoûte : par exemple, les petits mots » de *ne* & de *pas* . . . 4°. On doit donner le nom » de *Particule* principalement à de petits mots » qui tiennent quelque chose d'une des parties » d'oraison, & quelque chose d'une autre ; comme » *du*, *au* ; *des*, *aux* . . . 5°. On donne encore le » nom de *Particule* à d'autres petits mots qui » tiennent la place de quelques prépositions & de » quelques noms, comme *en*, *y*, *dont*, . . . » 6°. Les syllabes *ci*, *là*, & *dà*, ainsi que les » enclitiques *ne*, *ve*, *que* des latins, & l'enclitique τε des grecs, sont aussi des *Particules* . . . » 7°. Il y a d'autres sortes de *Particules* qui » servent à la composition des mots ; & comme » elles ne sont jamais des mots à part, on les » nomme des *Particules* inséparables, comme *re*, » *dé*, *des*, *mes*, *dis*, &c . . . Tous ces différents » usages de *Particules* & l'utilité dont il est de » connoître la force qu'elles ont dans le discours, » pourroit faire croire que ce ne seroit pas mal fait » de faire de la *Particule* une dixième partie d'orai» son ».

Il paroît évidemment par cet extrait de ce qu'a écrit sur les *Particules* le savant abbé de Dangeau, qu'il y a sur cet objet une incertitude singulière & une confusion étrange dans le langage des grammairiens ; & j'ajoûte qu'il y a bien des erreurs.

1°. Donner le nom de *Particules* à certains petits mots, quand on ne fait sous quel genre ou partie d'oraison on les doit ranger ; c'est constater par un nom d'une signification vague, l'ignorance d'un fait que l'on laisse indécis par malhabileté ou par paresse. Il seroit & plus simple & plus sage, ou de déclarer qu'on ignore la nature de ces mots, au lieu d'en imposer par un nom qui semble exprimer une idée ; ou d'en rechercher la nature par les voies ouvertes à la sagacité des grammairiens.

2°. Regarder comme *Particules* de petits mots qui à divers égards peuvent se ranger sous diverses parties d'oraison, ou qui sont, dit-on, quelquefois prépositions & quelquefois adverbes, c'est introduire dans le langage grammatical la périssologie & la confusion. Quand vous trouvez, *Il est si savant*, dites que *si* est adverbe ; & dans, *Je ne sais si cela est entendu*, dites que *si* est conjonction : mais quelle nécessité y a-t-il de dire que *si* soit *Particule* ? Au reste, il arrive souvent que l'on croit mal à propos qu'un mot change d'espèce, parce que quelque ellipse dérobe aux ieux les caractères de Syntaxe qui conviennent naturellement à ce mot. Le mot *après*, dit l'abbé de Dangeau, est préposition dans cette phrase, *Pierre marchoit après Jacques ;* il est adverbe dans celle-ci, *Jacques marchoit devant & Pierre marchoit après :* c'est une préposition dans la dernière phrase, comme dans la première ; mais il y a ellipse dans la seconde, & c'est comme si l'on disoit, *Jacques marchoit devant* (ou plustôt *avant*) *Pierre*, *& Pierre marchoit après Jacques*. On peut dire en général qu'il est très-rare qu'un mot change d'espèce : & cela est tellement contre nature, que, si nous en avons quelques-uns que nous sommes forces d'admettre dans plusieurs classes, ou il faut reconnoître que c'est l'effet de quelque figure de construction ou de Syntaxe que l'habitude ne nous laisse plus soupçonner, mais que l'art peut retrouver, ou il faut

l'attribuer à différentes étymologies : par exemple, notre adverbe *si* vient certainement de l'adverbe latin *sic*, & notre conjonction *si* est sans altération la conjonction latine *si*.

3°. Je ne crois pas, quoique l'abbé de Dangeau le dise très-affirmativement, que l'on doive donner le nom de *Particule* à nos petits mots, *du*, *des*, *au*, *aux*. La Grammaire ne doit point juger des mots par l'étendue de leur matériel, ni les nommer d'après ce jugement; c'est leur destination qui doit fixer leur nature. Or les mots dont il s'agit, loin d'être des *Particules* dans le sens diminutif que présente ce mot, équivalent au contraire à deux parties d'oraison, puisque *du* veut dire *de le*, *des* veut dire *de les*, *au* veut dire *à le*, & *aux* veut dire *à les*. C'est ainsi qu'il faut les désigner, en marquant que ce sont des mots composés équivalents à telle préposition & tel article. C'est encore à peu près la même chose des mots *en*, *y*, & *dont* : celui-ci est équivalent à *de lequel*, *de laquelle*, *de lesquels*, ou *de lesquelles*; les deux autres sont de vrais adverbes, puisque le mot *en* signifie *de lui*, *d'elle*, *de cela*, *de ce lieu*, *d'eux*, *d'elles*, *de ces choses*, *de ces lieux*; & que le mot *y* veut dire *à cela*, *à ces choses*, *en ce lieu*, *en ces lieux* : or tout mot équivalent à une préposition avec son complément, est un adverbe. *Voyez* ADVERBE.

4°. Enfin, je suis persuadé, contre l'avis même de l'habile grammairien dont j'ai rapporté les paroles, que ce seroit très-mal de faire des *Particules* une nouvelle partie d'oraison. On vient de voir que la plupart de celles qu'il admettoit avec le gros des grammairiens, ont déja leur place fixée dans les parties d'oraison généralement reconnues, & par conséquent qu'il est au moins inutile d'imaginer pour ces mots une classe à part.

Les autres *Particules*, dont je n'ai rien dit encore & que je trouve en effet très-raisonnable de désigner par cette dénomination, ne constituent pas pour cela une partie d'oraison, c'est à dire, une espèce particulière de mots; & en voici la preuve. Un mot est une totalité de sons, devenue par l'usage, pour ceux qui l'entendent, le signe d'une idée totale (*voyez* MOT) : or les *Particules*, que je consens de reconnoître sous ce nom, puisqu'il faut bien en fixer la notion par un terme propre, ne sont les signes d'aucune idée totale; la plupart sont des syllabes qui ne deviennent significatives, qu'autant qu'elles sont jointes à d'autres mots dont elles deviennent parties, de sorte qu'on ne peut pas même dire d'aucune que ce soit une totalité de sons, puisque chacune devient un son partiel du mot entier qui en résulte.

Au lieu donc de regarder les *Particules* comme des mots, il faut s'en tenir à la notion indiquée par l'étymologie même du nom, & dire que ce sont *des parties élémentaires qui entrent dans la composition de certains mots, pour ajouter, à l'idée primitive du mot simple auquel on les adapte, une idée accessoire dont ces éléments sont les signes.*

On peut distinguer deux sortes de *Particules*, à cause des deux manières dont elles peuvent s'adapter avec le mot simple dont elles modifient la signification primitive : les unes sont *prépositives* ou *préfixes*, pour parler le langage de la Grammaire hébraïque, parce qu'elles se mettent à la tête du mot; les autres sont *postpositives* ou *affixes*, parce qu'elles se mettent à la fin du mot.

Les *Particules* que je nomme *prépositives* ou *préfixes*, s'appellent communément *Prépositions inséparables*; mais cette dénomination est doublement vicieuse : 1°. elle confond les éléments dont il s'agit ici, avec l'espèce de mots à laquelle convient exclusivement le nom de *Préposition* : 2°. elle présente comme fondamentale l'idée de la position de ces *Particules*, en la nommant la première : & elle montre comme subordonnée & accessoire l'idée de leur nature élémentaire, en la désignant en second; au lieu que la dénomination de *Particule prépositive* ou *préfixe* n'abuse du nom d'aucune espèce de mot, & présente les idées dans leur ordre naturel. On ne sauroit mettre dans ces termes techniques trop de vérité, trop de clarté, ni trop de justesse.

Voici dans l'ordre alphabétique nos principales *Particules* prépositives.

A ou *ad*, *Particule* empruntée de la préposition latine *ad*, marque, comme cette préposition, la tendance vers un but physique ou moral. On se sert de *a* dans les mots que nous composons nous-mêmes à l'imitation de ceux du latin, & même dans quelques-uns de ceux que nous en avons empruntés : *aguerrir* (ad bellum aptiorem facere), *améliorer* (ad melius ducere), *anéantir* (réduire à néant, *ad nihilum*); *avocat*, que l'on écrivoit & que l'on prononçoit anciennement *advocat* (ad *alienam causam dicendam* vocatus). On se sert de *ad* quand le mot simple commence par une voyelle, par un *h* muet, par la consonne *m*, & quelquefois quand il commence par *j* ou par *v* : *adapter* (aptare ad), *adhérer* (hærere ad), *admettre* (mettre dans), *adjoint* (junctus ad), *adverbe* (ad verbum junctus) *&c.* Dans quelques cas, le *d* de *ad* se transforme en la consonne qui commence le mot simple, si c'est un *c* ou un *q*, comme *accumuler*, *aquérir*; un *f*, comme *affamer*; un *g*, comme *aggréger*; un *l*, comme *allaiter*; un *n*, comme *annexer*; un *p*, comme *applanir*, *appauvrir*, *apposition*; un *r*, comme *arranger*, *arrondir*; un *s*, comme *assaillir*, *assidu*, *assortir*; un *t*, comme *attribut*, *atténué*, &c.

Ab ou *abs*, qui est sans aucune altération la préposition latine, marque principalement la séparation; comme *abhorrer*, *abjuration*, *ablution*, *abnégation*,

abnégation, *abortif*, *abrogé*, *absolution*, *abstinence*, *abstrait*, *abusif*, &c.

Anti marque quelquefois la priorité, & alors il vient de la préposition latine *ante*, comme dans *antidate;* mais ordinairement nous conservons le latin en entier, *antécesseur.* Plus souvent il vient du grec ἀντὶ, *contra*, & alors il marque opposition: ainsi, le poème immortel du cardinal de Polignac, dont M. de Bougainville a donné au Public une excellente traduction, porte à juste titre le nom d'*Antilucrèce*, puisque la doctrine du poète moderne est tout à fait opposée au matérialisme absurde & impie de l'ancien. *Voyez* ANTI.

Co, *Com*, *Col*, *Cor* & *Con*, est une *Particule* empruntée de la préposition latine *cum* (avec), dont elle garde le sens dans la composition. On se sert de *Co* devant un mot simple qui commence par une voyelle ou par un *h* muet; *coadjuteur*, *coéternel*, *coïncidence*, *coopération*, *cohabiter*, *cohéritier.* On emploie *Com* devant une des consonnes labiales *b*, *p* ou *m; combattre*, *compétiteur*, *commutation.* On se sert de *Col*, quand le mot simple commence par *l; collection*, *colliger*, *collusion :* le mot *colporteur* n'est point contraire à cette règle, il signifie *porteur au col.* On fait usage de *Cor* devant les mots qui commencent par *r; corrélatif*, *correspondance.* Dans toutes les autres occasions on se sert de *Con; concordance*, *condenser*, *confédération*, *conglutiner*, *conjonctif*, *connexion*, *conquérir*, *consentir*, *conspirer*, *contemporain*, *convention.*

Contre, servant comme *Particule*, conserve le même sens d'opposition, qui est propre à la préposition; *contredire*, *contremander*, *contrevenir : contrefaire* c'est imiter contre la vérité; *contrefait* veut quelquefois dire, fait contre les lois ordinaires & les proportions de la nature; *contretirer* une estampe, c'est la tirer dans un sens opposé & contraire. Mais dans *contresigner*, *contre* veut seulement dire *auprès.*

Dé sert quelquefois à étendre la signification du mot, elle est ampliative, comme dans *déclarer*, *découper*, *détremper*, *dévorer :* d'autres fois elle est négative & sert à marquer la suppression de l'idée énoncée par le mot *simple*, comme dans *débarquer*, *décamper*, *dédire*, *défaire*, *dégénéré*, *déloyal*, *démasqué*, *dénaturé*, *dépourvu*, *déréglement*, *désabuser*, *détorse*, *dévaliser.*

Dés est toujours négative dans le même sens que l'on vient de voir; *désaccorder*, *désennuyer*, *déshabiller*, *déshérité*, *déshonneur*, *désintéressement*, *désordre*, *désunion.*

Di est communément une *Particule* extensive; *diriger*, c'est *régler* de point en point; *dilater*, c'est donner beaucoup d'étendue; *diminuer*, c'est rendre plus menu, *&c.*

Dis est plus souvent une *Particule* négative; *discordance*, *disgrâce*, *disproportion*, *disparité.*

Quelquefois elle marque diversité; *disputer* (disputare) signifie littéralement *diversa putare*, ce qui est l'origine des disputes; *distinguer*, selon l'abbé de Dangeau (*Opusc. page* 239), vient de *dis* & de *tingere* (teindre), & signifie proprement *teindre d'une couleur différente*, ce qui est très-propre à distinguer; *discerner*, voir les différences; *disposer*, placer les diverses parties, *&c.* Dans *diffamer*, *difficile*, *difforme*, c'est la *Particule dis*, dont le *s* final est changé en *f*, à cause du *f* initial des mots simples, & elle y est négative.

E & *Ex* sont des *Particules* qui viennent des prépositions latines *e* ou *ex*, & qui, dans la composition, marquent une idée accessoire d'extraction ou de séparation : *ébrancher*, ôter les branches; *écervelé*, qui a perdu la cervelle; *édenter*, ôter les dents; *effréné*, qui s'est soustrait au frein; *élargir*, c'est séparer davantage les parties élémentaires ou les bornes; *émission*, l'action de pousser hors de soi; *énerver*, ôter la force aux nerfs; *épousseter*, ôter la poussière, *&c. Exalter*, mettre au dessus des autres, *excéder*, aller hors des bornes; *exhéréder*, ôter l'héritage; *exister*, être hors du néant; *exposer*, mettre au dehors; *exterminer*, mettre hors des termes ou des bornes, *&c.* Il ne faut pas croire au reste, comme le donne à entendre l'abbé Regnier (*Grammaire françoise*, *in-12*, *page* 545, *in-4°. page* 574), que ce soit la *Particule É* qui se trouve à la tête des mots *écolier*, *épi*, *éponge*, *état*, *étude*, *espace*, *esprit*, *espèce*, & de plusieurs autres qui viennent de mots latins commençant par *s* suivie d'une autre consonne, *scholaris*, *spica*, *spongia*, *status*, *studium*, *spatium*, *spiritus*, *species*, &c. La difficulté que l'on trouva à prononcer de suite les deux consonnes initiales, fit prendre naturellement le parti de prononcer la première comme dans l'alphabet, *es;* & dès lors on dit & l'on écrivit ensuite, *escolier*, *espi*, *esponge*, *estat*, *espace*, *esprit*, *espèce*, &c : l'Euphonie, dans la suite, supprima la lettre *s* dans la prononciation de quelques-uns de ces mots, & l'on dit *écolier*, *épi*, *éponge*, *état*, *étude;* & ce n'est que depuis peu que nous avons supprimé cette lettre dans l'orthographe : elle subsiste encore dans celle des mots *espace*, *esprit*, *espèce*, parce qu'on l'y prononce. Si cet *e* ne s'est point mis dans quelques dérivés de ces mots, ou dans d'autres mots d'origine semblable; c'est qu'ils se sont introduits dans la langue en d'autres temps, & qu'étant d'un usage moins populaire, ils ont été moins exposés à souffrir quelque altération dans la bouche des gens éclairés qui les introduisirent.

La *Particule En*, dans la composition, conserve le même sens à peu près que la préposition, & marque position ou disposition : position, comme dans *encaisser*, *endosser*, *enfoncer*, *engager*, *enjeu*, *enlever*, *enregistrer*, *ensevelir*, *entasser*,

envisager : disposition, comme dans *encourager*, *endormir*, *engrosser*, *enhardir*, *enrichir*, *ensanglanter*, *enivrer*. Lorsque le mot simple commence par une des labiales *b*, *p* ou *m*, la *Particule En* devient *Em*; *embaumer*, *empaler*, *emmailloter*: & l'abréviateur de Richelet, l'abbé Gouget, pèche contre l'usage & contre l'analogie, lorsqu'il écrit *enmaillotter*, *enmancher*, *enménager*, *enmener*.

In est une *Particule* qui a dans notre langue, ainsi qu'elle avoit en latin, deux usages très-différents. 1°. Elle conserve en plusieurs mots le sens de la préposition latine *in*, ou de notre *Particule* françoise *en*, & par conséquent elle marque position ou disposition : position, comme *incarnation*, *infuser*, *ingrédient*, *inhumation*, *initier*, *inoculation*, *inscrire*; *intrus*, *invasion*; disposition, comme *inciter*, *induire*, *influence*, *innover*, *inquisition*, *insigne*, *intention*, *inversion*. *In* & *En* ont tellement le même sens, quand on les considère comme venus de la préposition, que l'usage les partage quelquefois entre des mots simples qui ont une même origine & un même sens individuel, & qui ne diffèrent que par le sens spécifique : *inclination*, *enclin*; *inflammation*, *enflammer*; *injonction*, *enjoindre*; *intonation*, *entonner*. 2°. *In* est souvent une *Particule* privative, qui marque l'absence de l'idée individuelle énoncée par le mot simple : *inanimé*, *inconstant*, *indocile*, *inégal*, *infortuné*, *ingrat*, *inhumain*, *inhumanité*, *inique*, *injustice*, *innombrable*, *inouï*, *inquiet*, *inséparable*, *intolérance*, *involontaire*, *inutile*. Quel que puisse être le sens de cette *Particule*, on en change la finale *n* en *m* devant les mots simples qui commencent par une des labiales *b*, *p* ou *m*; *imbiber*, *imbu*, *imbécile*, *impétueux*, *imposer*, *impénitence*, *immersion*, *imminent*, *immodeste* : *n* se change en *l* devant *l*, & en *r* devant *r*; *illuminer*, *illicite*, *irruption*, *irradiation*, *irrévérent*.

Mé ou *Més* est la même *Particule* dont l'Euphonie supprime souvent la finale *s* : elle est privative, mais dans un sens moral, & marque quelque chose de mauvais, le mal n'étant que l'absence ou la privation du bien. L'abbé Regnier (*page* 562, *in*-12, ou *page* 589, *in*-4°), a donné la liste de tous les mots composés de cette *Particule*, usités de son temps, & il écrit *Mes* partout, soit que l'on prononce ou que l'on ne prononce pas *s* : en voici une autre un peu différente; je n'ai écrit *s* que dans les mots ou cette lettre se prononce, & c'est lorsque le mot simple commence par une voyelle; j'ai retranché quelques mots qui ne sont plus usités, & j'en ai ajouté quelques-uns qui sont d'usage; *mécompte*, *mécompter*; *méconnoissable*, *méconnoissance*, *méconnoître*; *mécontent*, comme *malcontent* (voyez les *Remarques nouvelles* de Bouhours, *tome* 1, *pag.* 271), *mécontentement*, *mécontenter*; *mécréant*; *médire*, *médisance*, *médisant*; *méfaire*, *méfait*; *mégarde*; *méprendre*, *méprise*; *mépris*, *méprisable*, *méprisant*, *mépriser*; *mésaise*, comme *malaise*; *mésalliance*, *mésallié*; *mésestimer*; *mésintelligence*; *mésoffrir*; *messéance*, *messéant*, comme *malséant*; *mésuser*; *mévendre*, *mévente*. Les italiens emploient *mis* dans le sens de notre *més*; & les allemands ont *miss*, qui paroît être la racine de notre *Particule*. Voyez le *Gloss. germanique* de Wachter, *proleg. sect. V*.

Par ou *Per* est une *Particule* ampliative, qui marque l'idée accessoire de plénitude ou de perfection; *parfait*, entièrement fait; *parvenir*, venir jusqu'au bout; *persécuter*, comme *persequi*, suivre avec acharnement; *péroraison*, ce qui donne la plénitude entière à l'oraison, &c. La *Particule* latine *Per* avoit la même énergie; c'est pourquoi devant les adjectifs & les adverbes elle leur donnoit le sens ampliatif ou superlatif : *periniquus*, très-injuste; *perabsurdè*, d'une manière fort absurde, *&c.*

Nous avons encore plusieurs autres *Particules* qui viennent de nos prépositions, ou des prépositions latines, ou de quelques *Particules* latines : elles en conservent le sens dans nos mots composés, & n'ont pas grand besoin d'être expliquées ici; en voici quelques exemples : *entreprendre*, *interrompre*, *introduire*, *pourvoir*, *prévoir*, *produire*, *rassembler*, *rebâtir*, *réassigner*, *réconcilier*, *rétrograder*, *subvenir*, *subdélegué*, *soumettre*, *sourire*, *survenir*, *traduire*, *transposer*.

Je remarquerai seulement sur la *Particule Re* ou *Ré*, que souvent un même mot simple reçoit des significations très-différentes, selon qu'il est précédé de *Re* avec l'*e* muet, ou de *Ré* avec l'*é* fermé : *repondre*, c'est pondre une seconde fois; *répondre*, c'est repliquer à un discours : *reformer*, c'est former de nouveau; *réformer*, c'est donner une meilleure forme : *repartir*, c'est répliquer, ou partir pour retourner; *répartir*, c'est distribuer en plusieurs parts.

On peut lire avec fruit sur quelques *Particules* prépositives, les *Remarques nouvelles* du P. Bouhours (*tom. I*, *pages* 257, 298, & 556).

Le nombre de nos *Particules* postpositives n'est pas grand; nous n'en avons que trois, *ci*, *là* & *da*.

Ci indique des objets plus prochains; *là*, des objets plus éloignés : de là la différence de sens que reçoivent les mots, selon qu'on les termine par l'une ou par l'autre de ces *Particules*; *ceci*, *cela*; *voici*, *voilà*; *celui-ci*, *celui-là*; *cet homme-ci*, *cet homme-là*.

Da est ampliatif dans l'affirmation *oui da*; & c'est le seul cas où l'usage permette aujourdhui de l'employer. Cette *Particule* étoit autrefois plus usitée comme affirmative : *Il avoit une épée da*; *C'est un habile homme da*. Plus anciennement elle s'écrivoit *dea*; & Garnier, dans sa tragédie de *Bradamante*, commence ainsi un vers :

Dea, mon frère, hé! pourquoi ne me l'aviez-vous dit?

Il y avoit donc une sorte de diphthongue : sur quoi je ferai une observation que l'on peut ajouter à celles de Ménage ; c'est que, dans le patois de Verdun, il y a une affirmation qui est *vie dia*, & quelquefois on dit *pa la vie dia ;* ce que je crois qui signifie *par la vie de Dieu :* en sorte que *vie dia* c'est *vie de Dieu*, ou *vive Dieu*. Or *dia* & *dea* ne diffèrent que comme *i* & *e*, qui sont des sons très-approchants & souvent confondus; ainsi, rien n'empêche de croire que *da* n'est affirmatif, qu'autant qu'il prend Dieu même à témoin. (*M. Beauzée.*)

(N.) PARTICULÉ, E, adj. Précédé d'une particule, ou exprimée, ou incorporée par contraction, ou sousentendue. Dans *Venez à moi*, le mot *moi* est *particulé* expressément ; dans *Vous me donnerez cela*, le mot *me* est *particulé* par contraction, parce que *me* vaut *à moi ;* dans *Donnez-moi cela*, le mot *moi* est *particulé* par sousentendu, parce que *à* est sousentendu avant *moi*.

Le mot *Particulé* est un terme nouveau, imaginé par l'abbé d'Olivet (*Essais de Grammaire*, édit. 1767, *p.* 158), « pour m'épargner, dit-il, une circonlocution ». Je pense au contraire que la circonlocution est préférable à un terme nouveau : 1°. parce qu'il s'agit ici du langage didactique; que la circonlocution est alors un dèvelopement analytique, préférable en ce genre à un mot que la Synthèse rend plus obscur : 2°. parce que ce terme suppose l'abus condamné dans l'article précédent, de regarder comme particules tous les petits mots d'une syllabe, noms, pronoms, prépositions, *&c.* (*M. Beauzée.*)

(N.) PARTIE, PART, PORTION. *Synonymes.*

La *Partie* est ce qu'on détache du Tout. La *Part* est ce qui en doit revenir. La *Portion* est ce qu'on en reçoit. La premier de ces mots a raport à l'assemblage; le second, au droit de propriété ; & le troisième, à la quantité.

On dit, Une *Partie* d'un livre, & Une *Partie* du corps humain; Une *Part* de gâteau, & Une *Part* d'enfant dans la succession; Une *Portion* d'héritage, & Une *Portion* de réfectoire.

Dans la coutume de Normandie, toutes les filles qui viennent à partage, ne peuvent pas avoir plus de la troisième *Partie* des biens pour leur *Part*, qui se partage entre elles par égales *Portions*. (*L'abbé Girard.*)

PARTITIF, VE, adj. *Grammaire.* Ce terme est usité pour caractériser les adjectifs qui désignent une partie des individus compris dans l'étendue de la signification des noms auxquels ils sont joints, comme *quelque*, *plusieurs*, &c. Les grammairiens latins regardent encore comme *partitifs*, les adjectifs comparatifs & superlatifs, les adjectifs numéraux, soit cardinaux, comme *un*, *deux*, soit ordinaux, comme *premier*, *second*, *troisième*, &c; parce qu'en effet tous ces mots désignent des objets extraits de la totalité, au moyen de la qualification comparative, superlative, ou numérique, désignée par ces adjectifs. *Plusieurs de nos anciens auteurs :* il ne s'agit pas ici de tous nos anciens auteurs ; il s'agit d'une partie indéterminée qui est désignée par l'adjectif *plusieurs*, lequel, par cette raison, est *partitif*. *Deux de mes amis :* il s'agit ici, non de la totalité de mes amis, mais d'une partie précise, déterminée numériquement par l'adjectif numéral ou collectif *deux*, qui est *partitif*.

Il me semble que ce qui a déterminé les grammairiens à introduire le nom & l'idée des adjectifs *partitifs*, c'est le besoin d'exprimer d'une manière précise une règle que l'on jugeoit nécessaire à la composition des thêmes. Gérard Vossius, dans sa *Syntaxe latine à l'usage des écoles de Hollande & de Westfrise*, s'explique ainsi (*page* 194, *édit. Lugd. Bat.* 1645) : *Adjectiva* partitiva . . . . *& omnia* partitivè *posita regunt genitivum pluralem, vel collectivi nominis singularem : ut, Quis nostrum . . . Sapientûm octavus . . . O major juvenum . . , optimus populi romani . . . Sequimur te sancte deorum* Mais cette règle-là même est fausse, puisqu'il est certain que le génitif n'est jamais que le complément d'un nom appellatif, exprimé ou sousentendu (*Voyez* Génitif) : & il y a bien plus de vérité dans le principe de Sanctius (*Min. II*, 3) : *Ubi partitio significatur, genitivus ab alio nomine subintellecto pendet*. Il indique ailleurs ce qu'il y a communément de sousentendu après ces adjectifs *partitifs ;* c'est *ex* ou *de numero* (*ibid. IV*, 3) : on pourroit dire encore *in numero*. Ainsi, les exemples allégués par Vossius s'expliqueront en cette manière : *Quis* de numero *nostrûm ;* in numero *sapientûm octavus ; ô major* in numero *juvenum ; optimus* ex numero hominum *populi romani ; sequimur te sancte* in numero *deorum*, & peut-être encore mieux, *sancte supra cæteram turbam deorum*. Voyez Superlatif.

Des modernes ont introduit le mot de *Partitif* dans la Grammaire françoise, & y ont imaginé un article *partitif*. La Touche, le P. Buffier, Restaut, ont adopté cette opinion ; & il est vrai qu'il y a partition dans les phrases où ils prétendent voir l'article *partitif*, comme *du pain*, *de l'eau*, *de l'honneur*, *de bon pain*, *de bonne eau*, &c. Mais ces locutions ont déja été appréciées & analysées ailleurs (*voyez* Article); & ce qu'elles ont de réellement *partitif*, c'est la préposition *de* qui est extractive. Pour ce qui est du prétendu article de ces phrases, ces grammairiens sont encore dans l'erreur ; & je crois l'avoir démontré. *Voyez* Indéfini. (*M. Beauzée.*)

(N.) PARTITION, f. f. *Grammaire*, *Belles-Lettres*. Partage, divifion, ou distribution d'une chofe en fes parties; en latin *Partitio*.

Nous avons, de la main de Cicéron, un Traité abrégé de l'Éloquence intitulé *De Partitione oratoriâ dialogus*. Cicéron le compofa dans le temps que, Céfar s'étant rendu maître de la République, notre orateur fe retira à fa maifon de campagne de Tufculum, où il eut de favants entretiens fur l'Éloquence & fur la Philofophie avec quelques jeunes gens choifis. Cicéron donne à ce Traité le nom de *Partitions oratoires* (car c'eft ainfi que nous le traduifons); parce qu'il y diftribue en différentes parties tout ce qu'il y dit fur l'art oratoire, & que des divifions les plus générales il defcend aux plus particulières.

« Les *Partitions oratoires*, dit l'abbé Colin (*Préf. de la trad. de* l'Orateur), feroient une » Rhétorique complette, fi les règles y étoient ac» compagnées d'exemples. Elles contiennent l'ef» fenciel & la fubftance de tout ce que l'auteur » avoit dit dans fes livres précédents. C'eft un » dialogue entre Cicéron & fon fils; le fils inter» roge, & le père répond. Les demandes & les » queftions du fils font juger qu'il étoit déja initié » dans les principes de l'Éloquence; & les ré» ponfes du père, non feulement fortifient cette » idée, mais nous donnent encore lieu de penfer » que ce jeune homme avoit beaucoup d'efprit & » de pénétration, puifque Cicéron y emploie des » raifonnements qui n'auroient pu convenir à un » auditeur d'un efprit médiocre ».

Ce qui, au jugement de cet écrivain, manque aux *Partitions oratoires* pour être une Rhétorique complette, M. Charbuy a effayé de le fuppléer dans fa Traduction de cet ouvrage, accompagnée de Notes pour l'éclairciffement du texte, & de Remarques fuivies d'Exemples fur toutes les parties de la Rhétorique, 1 *vol. in-* 12, 1756.

Nous avons auffi, fous le même nom, un ouvrage latin, compofé pour les collèges de Hollande & de Weftfrife, intitulé, *Gerardi - Joannis Voffii Rhetorices contractæ*, *five* Partitionum oratoriarum. *Lib. V*. 1 *vol. pet. in-8°*. (*M. Beauzée.*)

* PAS, POINT. *Synonymes*.

Pas énonce fimplement la négation: *Point* appuie avec force & femble l'affirmer. Le premier fouvent ne nie la chofe qu'en partie ou avec modification: le fecond la nie toujours abfolument, totalement, & fans réferve. Voilà pourquoi l'un fe place trèsbien avant les modificatifs, & que l'autre y auroit mauvaife grâce. On diroit donc, N'être *pas* bien riche & n'avoir *pas* même le néceffaire; mais fi l'on vouloit fe fervir de *Point*, il faudroit ôter les modificatifs & dire, N'être *point* riche, n'avoir *point* le néceffaire.

Cette même raifon fait que *Pas* eft toujours employé avec les mots qui fervent à marquer le degré de qualité ou de quantité, tels que Beaucoup, Fort, Un, & autres femblables; que *Point* figure mieux à la fin de la phrafe devant la prépofition De, & avec du tout, qui, au lieu de reftreindre la négation, en confirme la totalité.

(¶ Pour l'ordinaire il n'y a *pas beaucoup* d'argent chez les gens de Lettres. La plupart des philofophes ne font *pas fort* raifonnables. Qui n'a *pas un* fou à dépenfer, n'a *pas un* grain de mérite à faire paroître.

Si, pour avoir du bien, il en coute à la probité, je n'en veux *point*. Il n'y a *point de* reffource dans une perfonne qui n'a *point d'*efprit. Rien n'eft sûr avec les capricieux: vous croyez être bien; *point du tout*, l'inftant de la plus belle humeur eft fuivi de la plus fâcheufe. (*L'abbé Girard.*)

Quand *Pas* ou *Point* entre dans l'interrogation, c'eft avec des fens un peu différents: car fi ma queftion eft accompagnée de quelque doute, je dirai, N'avez-vous *point* été là? Mais fi j'en fuis perfuadé, je dirai, N'avez-vous *pas* été là? N'eft-ce *pas* vous qui me trahiffez? (*L'Académie*, *au mot* Ne.)

De la même différence il s'enfuit que *Pas* eft plus propre à indiquer un acte ou quelque chofe de paffager; & *Point*, une habitude ou quelque chofe de permanent. On dira donc d'un homme, qu'Il ne dort *point*, pour faire entendre qu'il a une infomnie habituelle; & qu'Il ne dort *pas*, pour marquer qu'actuellement il eft éveillé: qu'Il ne lit *point*, pour dire qu'il n'eft pas dans l'habitude de lire, dans l'habitude de s'occuper de lecture; & qu'il ne lit *pas*, pour dire qu'actuellement il fait autre chofe que de lire. Un homme ftupide n'entend *point* les chofes les plus claires; Un homme diftrait n'entend *pas* ce qui fe dit à fes oreilles.

Par une autre fuite de la même différence, *Pas* après *Tous* marque une exclufion partielle; & *Point*, une exclufion totale. *Tous* ces papiers n'ont *pas* été examinés, *Tous* ceux qu'on accufoit n'ont *pas* été convaincus; c'eft à dire, Quelques-uns de ces papiers, Quelques-uns de ceux qu'on accufoit. *Tous* ces papiers n'ont *point* été examinés, *Tous* ceux qu'on accufoit n'ont *point* été convaincus; c'eft à dire, Aucun de ces papiers n'a été examiné, Aucun de ceux qu'on accufoit n'a été convaincu.) (*M. Beauzée.*)

(N.) PASSER, se PASSER. *Synonymes*.

Ces deux termes défignent également une exiftence paffagère & bornée, mais ils la préfentent fous des afpects différents.

Paffer fe rapporte à la totalité de l'exiftence; *Se paffer* a trait aux différentes époques fucceffives de l'exiftence. Le temps *paffe* fi rapidement, qu'à

peine avons-nous le loisir de former des projets, bien loin d'avoir celui de les exécuter. Une partie de la vie *se passe* à désirer l'avenir; & l'autre, à regretter le *passé*.

Les choses qui *passent* n'ont qu'une existence bornée; les choses qui *se passent* ont une existence qui varie & se dégrade. Un grand motif de consolation, c'est que les maux de cette vie *passent* assez promptement, & que ceux mêmes qui paroissent les plus obstinés *se passent* à la longue & disparoissent enfin.

Ce qui *passe* n'est point durable; ce qui *se passe* n'est point stable. La beauté *passe*; & une femme qui veut fixer son mari pour toujours, doit plus tôt recourir à la vertu qui ne *passe* point. Bien des femmes qui se voient abandonnées de ceux qui leur fesoient la Cour, aiment mieux accuser les hommes d'inconstance, de légèreté, ou même d'injustice, que de reconnoître de bonne foi que leur beauté *se passe* insensiblement & que le charme s'affoiblit. (*M. Beauzée.*)

PASSIF, VE, adj. *Grammaire.* Verbe *passif*, voix *passive*, sens *passif*, signification *passive*. Ce mot est formé de *passum*, supin du verbe *pati*, souffrir, être affecté. Le *Passif* est opposé à l'*Actif*; & pour donner une notion exacte de l'un, il faut le mettre en parallèle avec l'autre : c'est ce qu'on a fait *au mot* Actif, & à l'*article* Neutre, n°. II.

Je ferai seulement ici une remarque : c'est qu'il y a des verbes qui ont le sens *passif* sans avoir la forme *passive*, comme en latin *perire*, & en françois *périr*; qu'il y en a au contraire qui ont la forme *passive*, sans avoir le sens *passif*, comme en latin *ingressus sum*, & en françois *je suis entré*; enfin, que quelquefois on emploie en latin dans le sens actif des formes effectivement destinées & communément consacrées au sens *passif*, comme *fletur*, que nous rendons en françois par *on pleure*; car *fletur* n'est appliqué ici à aucun sujet qui soit l'objet *passif* des larmes, & ce n'est que dans ce cas que le verbe lui-même est censé *passif*. Ce n'est qu'un tour particulier pour exprimer l'existence de l'action de *pleurer*, sans en indiquer aucune cause, *fletur*, c'est à dire, *flere est* (l'action de pleurer est) : on prétend encore moins marquer un objet *passif*, puisque *flere* exprime une action intransitive ou absolue, & qui ne peut jamais se raporter à un tel objet. *Voyez* Impersonnel.

Nous fesons quelquefois le contraire en françois, & nous employons le tour actif avec le pronom réfléchi pour exprimer le sens *passif*, au lieu de faire usage de la forme *passive*; ainsi, l'on dit, *Cette marchandise se débitera*, quoique la marchandise soit évidemment le sujet *passif* du débit, & qu'on eût pu dire *sera débitée*, s'il avoit plu à l'usage d'autoriser cette phrase dans ce sens. Je dis *dans ce sens*; car dans un autre on dit très-bien, *Quand cette marchandise sera débitée, j'en acheterai d'autres*. La différence de ces deux phrases est dans le temps : *Cette marchandise se débitera*, est au présent postérieur, que l'on connoît vulgairement sous le nom de futur simple, & l'on diroit dans le sens actif, *Je débiterai cette marchandise*; *Quand cette marchandise sera débitée*, est au prétérit postérieur, que l'on regarde communément comme futur composé, & quelques-uns comme futur du mode subjonctif, & l'on diroit dans le sens actif, *Quand j'aurai débité cette marchandise*.

Cette observation me fait entrevoir que nos verbes *passifs* ne sont pas encore bien connus de nos grammairiens, de ceux mêmes qui reconnoissent que notre usage a autorisé des tours exprès & une comjugaison pour le sens *passif*. Qu'ils y prennent garde : *se vendre*, *être vendu*, *avoir été vendu*, sont trois temps différents de l'infinitif *passif* du verbe *vendre*; cela est évident, & entraîne la nécessité d'établir un nouveau systême de conjugaison *passive*. (*M. Beauzée.*)

PASSIONS, s. f. pl. *Rhétorique.* On appelle ainsi tout mouvement de la volonté, qui, causé par la recherche d'un bien ou par l'appréhension d'un mal, aporte un tel changement dans l'esprit, qu'il en résulte une différence notable dans les jugements qu'il porte en cet état, & que ces mouvements influent même sur le corps. Telles sont la pitié, la crainte, la colère; ce qui a fait dire à un poète,

Impedit ira animum ne possit cernere verum.

La fonction de la volonté est d'aimer ou de haïr, d'approuver ou de désapprouver. Par l'intime liaison qu'il y a entre la volonté & l'intelligence, tout ce qui paroît aux ieux de celle-ci fait impression sur celle-là. L'impression se trouvant agréable, la volonté approuve l'objet qui en est l'occasion; elle le désapprouve, quand l'impression en est désagréable. Cette volonté a différents noms, selon les mouvements qu'elle éprouve & auxquels elle se porte. On l'appelle *Colère*, quand elle veut se venger; *Compassion*, quand elle veut soulager un malheureux; *Amour*, quand elle veut s'unir à ce qui lui plaît; *Haîne*, quand elle veut être éloignée de ce qui lui déplaît; & ainsi des autres sentiments. Quand ces espèces de volontés sont violentes & vives, on les appelle plus ordinairement *Passions* : quand elles sont paisibles & tranquiles, on les nomme *Sentiments*, *Mouvements*, *Passions douces*; comme l'amitié, l'espérance, la gaieté, *&c.* Les *Passions douces* sont ainsi nommées parce qu'elles ne jettent point le trouble dans l'âme, & qu'elles se contentent de la remuer doucement : il y a dans ces *Passions* autant de lumière que de chaleur, de connoissance que de sentiment.

On peut raporter toutes les *Passions* à ces deux sources principales, la douleur & le plaisir, c'est à dire, à tout ce qui produit une impression agréable ou désagréable. D'autres les réduisent à cette division de Boèce (*lib. x*, *de Consol. philosoph.*)

Gaudia pelle,
Pelle timorem,
Spemque fugato,
Nec dolor adsit.

Les philosophes & les rhéteurs sont également partagés sur le nombre des *Passions*. Aristote (au *livre* II de sa *Rhétorique*) n'en compte que treize : savoir, la colère & la douceur d'esprit, l'amour & la haîne, la crainte & l'assûrance, la honte & l'impudence, le bienfait, la compassion, l'indignation, l'envie, & l'émulation; auxquelles quelques-uns ajoûtent le désir, l'espérance, & le désespoir.

D'autres n'en admettent qu'une, qui est l'amour, à laquelle ils raportent toutes les autres. Ils disent que l'ambition n'est qu'un amour de l'honneur, que la volupté n'est qu'un amour du plaisir; mais il paroît difficile de raporter à l'amour les *Passions* qui lui paroissent directement opposées, telles que la haîne, la colère, *&c.*

Enfin, les autres soutiennent qu'il n'y en a qu'onze; savoir, l'amour & la haîne, le désir & la fuite, l'espérance & le désespoir, le plaisir & la douleur, la peur, la hardiesse, & la colère : & voici comment ils trouvent ce nombre. Des *Passions*, disent-ils, les unes regardent le bien, & les autres le mal. Celles qui regardent le bien sont l'amour, le plaisir, le désir, l'espérance, & le désespoir : car aussi tôt qu'un objet se présente à nous sous l'image du bien, nous l'aimons; si ce bien est présent, nous en recevons du plaisir; s'il est absent, nous sommes touchés du désir de le posséder : si le bien qui se présente à nous est accompagné de difficultés & que nous nous figurions, malgré ces obstacles, pouvoir l'obtenir, alors nous avons de l'espérance; mais si les obstacles sont ou nous paroissent insurmontables, & l'aquisition de ce bien impossible, alors nous tombons dans le désespoir. Les autres *Passions* qui regardent le mal, sont la haîne, la fuite, la douleur, la crainte, la hardiesse, & la colère : car si un objet se présente à nous sous l'image du mal, aussi tôt nous le haïssons; s'il est absent, nous le fuyons; s'il est présent, il nous cause de la douleur; s'il est absent & que nous voulions le surmonter, il excite la hardiesse; si nous le redoûtons comme trop formidable, alors nous le craignons; mais s'il est présent & que nous voulions le combattre, il enflamme la colère. C'est ainsi qu'on trouve onze *Passions*, dont cinq regardent le bien, & six le mal. Il faut pourtant supposer que, nonobstant ce nombre, il s'en trouve encore comme un essaim d'autres, qui prennent leur origine de celles-là, comme l'envie, l'émulation, la honte, *&c.*

Est-il nécessaire d'exciter les *Passions* dans l'Éloquence? Question aujourdhui décidée pour l'affirmative, mais qui ne l'a pas toujours été, ni partout. Le fameux tribunal de l'Aréopage regardoit dans un orateur cette ressource comme un voile propre à obscurcir la vérité. » Un hérault, » dit Lucien, a ordre d'imposer silence à tous ceux « dont il paroît que le but est de surprendre l'ad» miration ou la pitié des juges par des figures » tendres ou brillantes. En effet, ajoûte-t-il, ces » graves sénateurs regardent tous les charmes de » l'Éloquence, comme autant de voiles impos» posteurs qu'on jette sur les choses mêmes, » pour en dérober la nature aux ieux trop atten» tifs ». En un mot, les exordes, les péroraisons, un ton même trop véhément, tous les prestiges qui opèrent la persuasion, étoient si généralement proscrits dans ce tribunal, que Quintilien attribue une partie de l'avantage qu'il donne à Cicéron sur Démosthène dans le genre délicat & tendre, à la nécessité où s'étoit trouvé celui-ci de sacrifier les grâces du discours à l'austérité des juges d'Athènes. *Salibus certè & commiseratione, qui duo plurimum affectus valent, vincimus; & fortasse epilogos illi* (Demostheni) *mos civitatis* (Athenarum) *abstulerit.*

Mais l'Éloquence latine, sur laquelle principalement la nôtre s'est formée, non seulement admet les *Passions*, mais encore elle les exige nécessairement. « On sait, dit M. Rollin, que les » *Passions* sont comme l'âme du discours, que » c'est ce qui lui donne une impétuosité & une » véhémence qui emportent & entraînent tout, & » que l'orateur exerce par là sur ses auditeurs un » empire absolu & leur inspire tels sentiments » qu'il lui plaît; quelquefois en profitant adroi» tement de la pente & de la disposition favo» rable qu'il trouve dans les esprits, mais d'autres » fois en surmontant toute leur résistance par la » force victorieuse du discours, & les obligeant » de se rendre comme malgré eux. La péroraison, » ajoûte-t-il, est, à proprement parler, le lieu » des *Passions* ; c'est là que l'orateur, pour ache» ver d'abattre les esprits & pour enlever leur » consentement, emploie sans ménagement, selon » l'importance & la nature des affaires, tout ce que » l'Éloquence a de plus fort, de plus tendre, & de » plus affectueux ».

Elles peuvent & doivent même avoir lieu dans d'autres parties du discours, & on en trouve de fréquents exemples dans Cicéron. Outre les *Passions* fortes & véhémentes auxquelles les rhéteurs donnent le nom de πάθος; il y en a une autre sorte qu'ils appellent ἦθος, qui consiste dans des sentiments plus doux, plus tendres, plus insinuants; qui n'en sont pas pour cela moins touchants ni

moins vifs; dont l'effet n'eſt pas de renverſer, d'entraîner, d'emporter tout, comme de vive force, mais d'intéreſſer & d'attendrir en s'inſinuant juſqu'au fond du cœur. Les *Paſſions* ont lieu entre des perſonnes liées enſemble par quelque union étroite, entre un prince & des ſujets, un père & des enfants, un tuteur & des pupilles, un bienfaiteur & ceux qui ont reçu un bienfait, *&c.*

Les rhéteurs donnent des préceptes fort étendus ſur la manière d'exciter les *Paſſions*, & ils peuvent être utiles juſqu'à un certain point : mais ils ſont tous forcés d'en revenir à ce principe, que pour toucher les autres, il faut être touché ſoi-même;

Si vis me flere, dolendum eſt
Primum ipſi tibi.

Horace, Art. poét.

On ſent aſſez que des mouvements forts & pathétiques ſeroient mal rendus par un diſcours brillant & fleuri, & qu'il ne doit s'agir de rien moins que d'amuſer l'eſprit quand on veut triompher du cœur. De même dans les *Paſſions* plus douces, tout doit ſe faire d'une manière ſimple & naturelle, ſans étude & ſans affectation; l'air, l'extérieur, le geſte, le ton, le ſtyle, tout doit reſpirer je ne ſais quoi de doux & de tendre qui parte du cœur & qui aille droit au cœur. *Pectus eſt, quod moveas*, dit Quintilien. Voyez *Cours de Belles-Lettres*, tome II; *Rhétorique ſelon les préceptes d'Ariſtote, de Cicéron, de Quintilien; Memoires de l'Académie des Belles-Lettres*; tome VII; *Traité des études de M. Rollin*, tome II. (*Anonyme.*)

PASSIONS, *Poéſie.* Ce ſont les ſentiments, les mouvements, les actions *paſſionnées* que le poète donne à ſes perſonnages. *Voyez* CARACTÈRE.

Les *Paſſions* ſont, pour ainſi dire, la vie & l'eſprit des poèmes un peu longs. Tout le monde en connoît la néceſſité dans la Tragédie & dans la Comédie; l'Épopée ne peut pas ſubſiſter ſans elles. *Voyez* TRAGÉDIE, COMÉDIE, *&c.*

Ce n'eſt pas aſſez que la narration dans le Poème épique ſoit ſurprenante : il faut encore qu'elle remue, qu'elle ſoit *paſſionnée*, qu'elle tranſporte l'eſprit du lecteur, & qu'elle le rempliſſe de chagrin, de joie, de terreur, ou de quelques autres *Paſſions* violentes; & cela pour des ſujets qu'il ſait n'être que fictions. *Voyez* ÉPIQUE & NARRATION.

Quoique les *Paſſions* ſoient toujours néceſſaires, cependant toutes ne ſont pas également néceſſaires ni convenables en toute occaſion. La Comédie a pour ſon partage la joie & les ſurpriſes agréables; au contraire la terreur & la compaſſion ſont les *Paſſions* qui conviennent à la Tragédie. La *Paſſion* la plus propre à l'Épopée, eſt l'admiration; cependant l'Épopée, comme tenant le milieu entre les deux autres, participe aux eſpèces de *Paſſions* qui leur conviennent, comme nous voyons dans les plaintes du quatrième livre de l'Énéide, & dans les jeux & divertiſſements du cinquième. En effet l'admiration participe de chacune; nous admirons avec joie les choſes qui nous ſurprennent agréablement, & nous voyons avec une ſurpriſe mélée de terreur & de douleur celles qui nous épouvantent & nous attriſtent.

Outre la *Paſſion* générale qui diſtingue le Poème épique du Poème dramatique, chaque Épopée a ſa *Paſſion* particulière qui la diſtingue des autres Poèmes épiques. Cette *Paſſion* particulière ſuit toujours le caractère du héros. Ainſi, la colère & la terreur dominent dans l'Iliade, à cauſe qu'Achille eſt emporté & παντων εκπαγλοτατ' ανδρων, le plus terrible des hommes. L'Énéide eſt remplie de *Paſſions* plus douces & plus tendres, parce que tel eſt le caractère d'Énée. La prudence d'Ulyſſe ne permettant point ces excès, nous ne trouvons aucune de ces *Paſſions* dans l'Odyſſée.

Pour ce qui regarde la conduite des *Paſſions* pour leur faire produire leur effet, deux choſes ſont requiſes; ſavoir, que l'auditoire ſoit préparé & diſpoſé à les recevoir, & qu'on ne mêle point enſemble pluſieurs *Paſſions* incompatibles.

La néceſſité de préparer l'auditoire eſt ſondée ſur la néceſſité naturelle de prendre les choſes où elles ſont, dans le deſſein de les tranſporter ailleurs. Il eſt aiſé de faire l'application de cette maxime : un homme eſt tranquile & à l'aiſe, & vous voulez exciter en lui une *Paſſion* par un diſcours fait dans ce deſſein; il faut donc commencer d'une manière calme, & par ce moyen vous joindre à lui; & enſuite marchant enſemble, il ne manquera pas de vous ſuivre dans toutes les *Paſſions* par leſquelles vous le conduirez inſenſiblement.

Si vous faites voir votre colère d'abord; vous vous rendrez auſſi ridicule & vous ferez auſſi peu d'effet qu'Ajax dans les Métamorphoſes, où l'ingénieux Ovide donne un exemple ſenſible de cette faute. Il commence ſa harangue par le fort de la *Paſſion* & avec les figures les plus fortes, devant ſes juges qui ſont dans la tranquilité la plus profonde. (*Metam.* xiij. 3—6):

Sigeïa torvo
Littora reſpexit claſſemque in littore vultu;
Protendenſque manus, Agimus, proh Jupiter! inquit,
Ante rates cauſam, & mecum confertur Ulyſſes.

Les diſpoſitions néceſſaires viennent de quelque diſcours précédent, ou du moins de quelque action qui a déja commencé à émouvoir les *Paſſions* avant qu'il en ait été mention. Les orateurs eux-mêmes mettent quelquefois ces derniers moyens

en usage : car quoiqu'ordinairement ils ne remuent les *Passions* qu'à la fin de leurs discours ; cependant quand ils trouvent leur auditoire déja ému, ils se rendroient ridicules en le préparant de nouveau par une tranquillité déplacée. Ainsi, la dernière fois que Catilina vint au Sénat, les sénateurs étoient si choqués de sa présence, que, se trouvant proche de l'endroit où il étoit assis, ils se levèrent, se retirèrent, & le laissèrent seul. A cette occasion, Cicéron eut trop de bon sens pour commencer son discours avec la tranquilité & le calme qui est ordinaire dans les exordes : par cette conduite, il auroit diminué & anéanti l'indignation que les sénateurs sentoient contre Catilina, au lieu que son but étoit de l'augmenter & de l'enflammer ; & il auroit déchargé le parricide de la consternation que la conduite des sénateurs lui avoit causée, au lieu que le dessein de Cicéron étoit de l'augmenter. C'est pourquoi, omettant la première partie de sa harangue, il prend ses auditeurs dans l'état où il les trouve, & continue d'augmenter leurs *Passions : Quo usque tandem abutère, Catilina, patientiâ nostrâ ? quandiu nos etiam furor iste tuus eludet ? quem ad finem sese effrænata jactabit audacia ? Nihilne te nocturnum præsidium palatii, nihil urbis vigiliæ, nihil timor populi, nihil*, &c.

Les poètes sont remplis de passages de cette sorte, dans lesquels la *Passion* est préparée & amenée par des actions. Didon, dans Virgile, commence un discours comme Ajax : *Proh Jupiter ! ibit hic, ait*, &c ; mais alors les mouvements y étoient bien disposés. Didon est représentée auparavant avec des appréhensions terribles qu'Énée ne la quitte, *&c.*

La conduite de Sénèque à la vérité est tout à fait opposée à cette règle. A-t-il une *Passion* à exciter ? il a grand soin d'abord d'éloigner de ses auditeurs toutes les dispositions dont ils devoient être affectés : s'ils sont dans la douleur, la crainte ou l'attente de quelque chose d'horrible, *&c* ; il commence par quelque belle description de l'endroit, *&c.* Dans la Troade, Hécube & Andromaque étant préparés à aprendre la mort violente & barbare de leur fils Astyanax, que les grecs ont précipité du haut d'une tour, qu'étoit-il besoin de leur dire que les spectateurs qui étoient accourus de tous les quartiers pour voir cette exécution, étoient les uns placés sur des pierres accumulées par les débris des murailles, que d'autres se cassèrent les jambes pour être tombés des lieux trop élevés où ils s'étoient placés ? &c. *Alta rupes, cujus è cacumine erecta summos turba libravit pedes*, &c.

La seconde chose requise dans le maniement des *Passions*, est qu'elles soient pures & débarrassées de tout ce qui pourroit empécher leur effet.

La Polymythie, c'est à dire, la multiplicité de fictions, de faits, & d'histoires, est donc une chose qu'on doit éviter. Toutes aventures embrouillées & difficiles à retenir & toutes intrigues entortillées & obscures, doivent être écartées d'abord ; elles embarrassent l'esprit & demandent tellement d'attention, qu'il ne reste plus rien pour les *Passions*. L'âme doit être libre & sans embarras pour sentir ; & nous fesons nous-mêmes diversion à nos chagrins, en nous appliquant à d'autres choses.

Mais les plus grands ennemis que les *Passions* ont à combattre, ce sont les *Passions* elles-mêmes : elles sont opposées & se détruisent les unes les autres ; & si deux *Passions* opposées, comme la joie & le chagrin, se trouvent dans le même sujet, elles n'y resteront ni l'une ni l'autre. C'est la nature de ces habitudes qui a imposé cette loi : le sang & les esprits ne peuvent pas se mouvoir avec modération & égalité comme dans un état de tranquilité, & en même temps être élevés & suspendus avec quelque violence occasionnée par l'admiration. Ils ne peuvent pas rester dans l'une ni l'autre de ces situations, si la crainte les rappelle des parties extérieures du corps pour les réunir autour du cœur, ou si la rage les renvoie dans les muscles & les y fait agir avec une violence bien opposée aux opérations de la crainte.

Il faut donc étudier les causes & les effets des *Passions* dans le cœur, pour être en état de les manier avec toute la force nécessaire. Virgile fournit deux exemples de ce que nous avons dit de la simplicité de la préparation de chaque *Passion* dans la mort de Camille & dans celle de Pallas. *Voyez* ÉNÉIDE.

Dans le Poème dramatique, le jeu des *Passions* est une des plus grandes ressources des poètes. Ce n'est plus un problême que de savoir si l'on doit les exciter sur le théâtre. La nature du spectacle, soit comique soit tragique, sa fin, ses succès, démontrent assez que les *Passions* font une des parties les plus essencielles du Drame, & que sans elles tout devient froid & languissant dans un ouvrage où tout doit être, autant qu'il se peut, mis en action. Pour en juger dans les ouvrages de ce genre, il suffit de les connoître & de savoir discerner le ton qui leur convient à chacune ; car, comme dit Despreaux,

> Chaque *Passion* parle un différent langage ;
> Le colère est superbe & veut des mots altiers,
> L'abattement s'exprime en des termes moins fiers.
>
> *Art poét.* chant iij.

Ce n'est pas ici le lieu d'exposer la nature de chaque *Passion* en particulier, ses effets, les ressorts qu'il faut employer, les routes qu'on doit suivre pour les exciter. On en a déja touché quelque chose au commencement de cet article & dans le précédent. C'est dans ce qu'en a écrit Aristote au

au second livre de sa *Rhétorique*, qu'il faut en puiser la théorie. L'homme a des *Passions* qui influent sur ses jugements & sur ses actions; rien n'est plus constant. Toutes n'ont pas le même principe; les fins auxquelles elles tendent sont aussi différentes entre elles, que les moyens qu'elles emploient pour y arriver se ressemblent peu. Elles affectent le cœur chacune de la manière qui lui est propre; elles inspirent à l'esprit des pensées relatives à ces impressions; & comme pour l'ordinaire ces mouvements intérieurs sont trop violents & trop impétueux pour n'éclater pas au dehors, ils n'y paroissent qu'avec des sons qui les caractérisent & qui les distinguent. Ainsi, l'expression, qui est la peinture de la pensée, est aussi convenable & proportionnée à la *Passion*, dont la pensée elle-même n'est que l'interprète.

Quoiqu'en général chaque *Passion* s'exprime différemment d'une autre *Passion*, il est cependant bon de remarquer qu'il en est quelques-unes qui ont entre elles beaucoup d'affinité, & qui empruntent, pour ainsi dire, le même ton; telles que sont, par exemple, la haîne, la colère, l'indignation. Or pour en discerner les diverses nuances, il faut avoir recours au fonds des caractères, remonter au principe de la *Passion*, examiner les motifs & l'intérêt qui font agir les personnages introduits sur la Scène. Mais la plus grande utilité qu'on puisse retirer de cette étude, c'est de connoître le cœur humain, ses replis, les ressorts qui le font mouvoir, par quels motifs on peut l'intéresser en faveur d'un objet ou le prévenir contre, enfin comment il faut mettre à profit les foiblesses même des hommes pour les éclairer & les rendre meilleurs : car si l'image des *Passions* violentes ne servoit qu'à en allumer de semblables dans le cœur des spectateurs, le Poème dramatique deviendroit aussi pernicieux qu'il peut être utile pour former les mœurs. (*Principes pour la lecture des poètes.*) (*Anonyme.*)

(N.) PASSIVEMENT, adv. D'une manière *passive*, Dans un sens *passif*.

Il y a des mots qui sont employés quelquefois activement & quelquefois *passivement*. Quand on dit, par exemple, *L'amour de Dieu pour les hommes*, le nom *amour* est pris activement, parce que *Dieu* est le sujet de cet *amour*; c'est *Dieu* qui *aime* : mais quand on dit, *L'amour de Dieu est nécessaire au salut*, le nom *amour* est pris *passivement*, parce que *Dieu* est l'objet de cet *amour*; c'est *Dieu* qui *est aimé*, qui doit *être aimé*.

Nos verbes moyens (*voyez* Moyen) sont pris tantôt activement & tantôt *passivement*. Par exemple, *Changer* est pris activement quand on dit, *Le temps change insensiblement les usages*; & il est pris *passivement* quand on dit, *Les usages changent insensiblement avec le temps*. (*M. Beauzée.*)

(N.) PASTICHE, s. m. *Belles-Lettres*. Ce mot s'emploie aussi par translation, pour exprimer en Littérature une imitation affectée de la manière & du style d'un écrivain; comme on l'emploie au propre, pour désigner un tableau peint dans la manière d'un grand artiste & exposé sous son nom.

Plus un écrivain a de manière, c'est à dire, de singularité dans le tour & dans l'expression, plus il est aisé de le contrefaire. Mais si son originalité tient au caractère de son esprit & de son âme; si la manière qui le distingue, est celle de penser, de sentir, de concevoir, d'imaginer, de voir la nature & de la peindre; le *Pastiche* qu'on en fera, ne sera jamais ressemblant. Il aura des imitateurs dans des hommes d'un caractère & d'un génie analogue au sien; mais il n'aura point de copiste.

Rousseau, avec le talent de l'Épigramme, a pris le tour, le style de Marot; La Fontaine en a imité, en a surpassé la naïveté. Mais qui contrefera jamais, qui même imitera de loin l'heureux & riche naturel de La Fontaine?

Voltaire racontoit que dans sa jeunesse il s'étoit moqué des connoisseurs du Temple, en leur fesant croire qu'une fable de La Motte étoit de La Fontaine. Ces connoisseurs l'étoient bien peu!

Ce qui est plus étonnant encore, c'est que, dans la nouveauté de la tragédie des *Machabées*, tout Paris crut d'abord, sur la foi des comédiens, que cette pièce étoit un ouvrage posthume de Racine. Il falloit pour cela que le fard de la déclamation théâtrale fît une grande illusion.

La Bruyère s'est amusé à écrire une page dans le style de Montagne; & il l'a très-bien imité. « Je » n'aime pas, dit-il, un homme que je ne puis » aborder le premier ni saluer avant qu'il me » salue, sans m'avilir à ses ieux & sans tremper » dans la bonne opinion qu'il a de lui-même. » Montagne diroit : *Je veux avoir mes coudées » franches, & être courtois & affable à mon » point, sans remords ne conséquence. Je ne puis » du tout estriver contre mon penchant & aller » au rebours de mon naturel, qui m'emmène vers » celui que je trouve à ma rencontre. Quand » il m'est égal & qu'il ne m'est point ennemi, » j'anticipe sur son bon accueil, je le questionne » sur sa bonne disposition & santé, je lui offre » de mes bons offices, sans tant marchander » sur le plus ou sur le moins, ne être, comme » disent aucuns*, sur le Qui-vive. *Celui-là me » déplaît, qui, par la connoissance que j'ai de » ses coutumes & façons d'agir, me tire de » cette liberté & franchise : comment me ressou- » venir, tout à propos & du plus loin que je vois » cet homme, d'emprunter une contenance grave & » imposante, & qui l'avertisse que je crois le » valoir & bien au dela? pour cela, de me ramente- » voir de mes bonnes qualités & conditions, & des » siennes mauvaises, puis en faire la compa- » raison? C'est trop de travail, & ne suis du » tout capable de si roide & si subite attention;*

» *& quand bien même elle m'auroit succédé une* » *première fois, je ne laisserois pas de fléchir* » *& me démentir à une seconde tâche : je ne puis* » *me forcer & contraindre pour quelconque à être* » *fier* ».

Voilà certainement bien le langage de Montagne, mais diffus, & tournant sans cesse autour de la même pensée. Ce qui en est difficile à imiter, c'est la plénitude, la vivacité, l'énergie, le tour pressé, vigoureux, & rapide, la métaphore imprévue & juste, & plus que tout cela le suc & la substance. Montagne cause quelquefois nonchalamment & longuement : c'est ce que la Bruyère en a copié, le défaut.

Un talent rare & fort au dessus du petit mérite de cette singerie, qu'on appelle *Pastiche*, c'est de savoir réellement s'assimiler à un grand écrivain; c'est de se pénétrer de son âme & de son génie, soit pour le caractériser en le louant, soit pour écrire dans son genre. C'est ainsi que, dans un des meilleurs livres de notre siècle & des moins connus du vulgaire, dans l'*Introduction à la connoissance de l'esprit humain*, le sensible, le vertueux, l'éloquent Vauvenargue semble avoir pris la plume de Bossuet & de Fénélon, lorsqu'il les a loués, ou qu'il a essayé d'écrire à leur manière : c'est ainsi que, dans les Éloges de ces deux grands hommes, on a plus récemment encore pris la couleur, le ton, le caractère de leurs écrits. *Voyez* IMITATION. (*M. MARMONTEL.*)

PASTORALE. (POÉSIE). *Poésie.* On peut définir la *Poésie pastorale*, une imitation de la vie champêtre, représentée avec tous ses charmes possibles.

Si cette définition est juste, elle termine tout d'un coup la querelle qui s'est élevée entre les partisans de l'ancienne *Pastorale* & ceux de la moderne. Il ne suffira point d'attacher quelques guirlandes de fleurs à un sujet qui par lui-même n'aura rien de champêtre ; il sera nécessaire de montrer la vie champêtre elle-même, ornée seulement des grâces qu'elle peut recevoir.

On donne aussi aux pièces *pastorales* le nom d'*Églogues ;* ἐκλόγη, en grec, signifioit un *Recueil de pièces choisies*, dans quelque genre que ce fût. On a jugé à propos de donner ce nom aux petits poèmes sur la vie champêtre, recueillis dans un même volume. Ainsi, on dit les *Églogues de Virgile*, c'est à dire, le Recueil de ses petits ouvrages sur la vie *pastorale.*

Quelquefois aussi on les a nommés *Idylles. Idylle*, en grec εἰδύλλιον, signifie une petite *image*, une peinture dans le genre gracieux & doux.

S'il y a quelque différence entre les Idylles & les Églogues, elle est fort légère ; les auteurs les confondent souvent. Cependant il semble que l'usage veut plus d'action & de mouvement dans l'Églogue, & que dans l'Idylle on se contente d'y trouver des images, des récits, ou des sentiments seulement.

Selon la définition que nous avons donnée, l'objet ou la matière de l'Églogue est le repos de la vie champêtre, ce qui l'accompagne, ce qui le suit. Ce repos renferme une juste abondance, une liberté parfaite, une douce gaieté : il admet des passions modérées, qui peuvent produire des plaintes, des chansons, des combats poétiques, des récits intéressants.

Les Bergeries sont, à proprement parler, la peinture de l'âge d'or mis à la portée des hommes, & débarrassé de tout ce merveilleux hyperbolique dont les poètes en avoient chargé la description. C'est le règne de la liberté, des plaisirs innocents, de la paix, de ces biens pour lesquels tous les hommes se sentent nés, quand leurs passions leur laissent quelques moments de silence pour se reconnoître. En un mot, c'est la retraite commode & riante d'un homme qui a le cœur simple & en même temps délicat, & qui a trouvé le moyen de faire revivre pour lui cet heureux siècle,

> Quand le Ciel libéral versoit à pleines mains
> Tout ce dont l'abondance assouvit les humains,
> Et que le monde enfant n'avoit pour nourriture
> Que les mets apprêtés par les soins de nature.

Tout ce qui se passe à la campagne, n'est donc point digne d'entrer dans la *Poésie pastorale.* On ne doit en prendre que ce qui est de nature à plaire ou à intéresser ; par conséquent il faut en exclure les grossièretés, les choses dures, les menus détails, qui ne font que des images oisives & muettes, en un mot, tout ce qui n'a rien de piquant ni de doux : à plus forte raison, les évènements atroces & tragiques ne pourront y entrer ; un berger qui s'étrangle à la porte de sa bergère n'est point un spectacle *pastoral*, parce que dans la vie des bergers on ne doit point connoître les degrés des passions qui mènent à de tels emportements.

La *Poésie pastorale* peut se présenter, non seulement sous la forme du récit, mais encore sous toutes les formes qui sont du ressort de la Poésie. Ce sont des hommes en société qu'on y présente avec leurs intérêts, & par conséquent avec leurs passions; passions plus douces & plus innocentes que les nôtres, il est vrai, mais qui peuvent prendre toutes les mêmes formes quand elles sont entre les mains des poètes. Les bergers peuvent donc avoir des Poèmes épiques, comme l'Atys de Ségrais ; des Comédies, comme les Bergeries de Racan ; des tragédies, des opéra, des élégies, des églogues, des idylles, des épigrammes, des inscriptions, des allégories, des chants funèbres, *&c* : & ils en ont effectivement.

On peut juger du caractère des bergers par les lieux où on les place : les prés y sont toujours

verts; l'ombre y est toujours fraîche; l'air, toujours pur : de même les acteurs & les actions, dans la Bergerie, doivent avoir la plus riante douceur. Cependant comme leur ciel se couvre quelquefois de nuages, ne fût-ce que pour varier la scène & renouveler par quelques rosées le vernis des prairies & des bois; on peut aussi mêler dans leurs caractères quelques passions tristes, ne fût ce que pour relever le goût du bonheur & assaisonner l'idée du repos.

Les bergers doivent être délicats & naïfs : c'est à dire que, dans toutes leurs démarches & leurs discours, il ne doit y avoir rien de désagréable, de recherché, de trop subtil; & qu'en même temps ils doivent montrer du discernement, de l'adresse, de l'esprit même, pourvu qu'il soit naturel.

Ils doivent être contrastés dans leurs caractères, au moins en quelques endroits; car s'ils l'étoient partout, l'art y paroitroit.

Ils doivent être tous bons moralement. On sait que la bonté poétique consiste dans la ressemblance du portrait avec le modèle; ainsi, dans une tragédie, Néron, peint avec toute sa cruauté, a une bonté poétique. La bonté morale est la conformité de la conduite avec ce qui est ou qui est censé être la règle & le modèle des bonnes mœurs.

Les bergers doivent avoir cette seconde sorte de bonté aussi bien que la première. Un scélérat, un fourbe insigne, un assassin seroit déplacé dans la *Poésie pastorale*. Un berger offensé doit s'en prendre à ses ieux, ou bien aux rochers, ou bien faire comme Alcidor, se jeter dans la Seine, sans cependant s'y noyer tout à fait.

Quoique les caractères des bergers ayent tous à peu près le même fonds, ils sont cependant susceptibles d'une grande variété. Du seul goût de la tranquilité & des plaisirs innocents, on peut faire naître toutes les passions. Qu'on leur donne la couleur & le degré de la *Pastorale*, alors la crainte, la tristesse, l'espérance, la joie, l'amour, l'amitié, la haîne, la jalousie, la générosité, la pitié, tout cela fournira des fonds différents, lesquels pourront se diversifier encore selon les âges, les sexes, les lieux, les évènements, &c.

Après tout ce qu'on vient de dire sur la nature de la *Poésie pastorale*, il est aisé maintenant d'imaginer quel doit être le style de cette Poésie. Il doit être simple, c'est à dire que les termes ordinaires y soient employés sans faste, sans apprêt, sans dessein apparent de plaire. Il doit être doux : la douceur se sent mieux qu'elle ne peut s'expliquer; c'est un certain moëlleux mêlé de délicatesse & de simplicité, soit dans les pensées, soit dans les tours, soit dans les mots.

Timarète s'en est allée :
L'ingrate, méprisant mes soupirs & mes pleurs,
Laisse mon âme désolée
A la merci de mes douleurs.
Je n'espérai jamais qu'un jour elle eût envie
De finir de mes maux le pitoyable cours;
Mais je l'aimois plus que ma vie,
Et je la voyois tous les jours.

Il doit être naïf.

Si vous vouliez venir, ô miracle des Belles!
Je veux vous le donner pour gage de ma foi;
Je vous enseignerois un nid de tourterelles,
Car on dit qu'elles sont fidèles comme moi.

Il est gracieux dans les descriptions.

Qu'en ses plus beaux habits, l'Aurore au teint vermeil
Annonce à l'Univers le retour du Soleil,
Et qu'autour de son char ses légères Suivantes
Ouvrent de l'Orient les portes éclatantes;
Depuis que ma bergère a quitté ces beaux lieux,
Le ciel n'a plus ni jour ni clarté pour mes ieux.

Les bergers ont des tours de phrase qui leur sont familiers, des comparaisons qu'ils emploient, surtout quand les expressions propres leur manquent.

Comme en hauteur ce saule excède les fougères,
Araminte en beauté surpasse nos bergères.

Des symétries.

Il m'appeloit sa sœur, je l'appelois mon frère;
Nous mangions même pain au logis de mon père:
Et pendant qu'il y fut, nous vécûmes ainsi;
Tout ce que je voulois, il le vouloit aussi.

Des répétitions fréquentes.

Pan a soin des brebis, Pan a soin des pasteurs,
Et Pan me peut venger de toutes vos rigueurs.

Dans les autres genres, la répétition est ordinairement employée pour rendre le style plus vif: ici il semble que ce soit par paresse, & parce qu'on ne veut point se donner la peine de chercher plus loin.

Ils emploient volontiers les signes naturels plus tôt que les mots consacrés. Pour dire *Il est midi* : ils disent, Le troupeau est à l'ombre des bois; *Il est tard*, L'ombre des montagnes s'alonge dans les valées.

Ils ont des descriptions détaillées, quelquefois d'une coupe, d'une corbeille; des circonstances menues, qui tiennent quelquefois au sentiment : telle est celle que se rappelle une bergère de Racan;

Il me passoit d'un an, & de ses petits bras
Cueilloit déja des fruits dans les branches d'en bas.

Quelquefois aussi elles ne font que peindre l'extrême oisiveté des bergers, & ce n'est que par là qu'on peut justifier la description que fait Théocrite d'une coupe ciselée où il y a différentes figures.

En général, on doit éviter dans le style *pastoral* tout ce qui sentiroit l'étude & l'application, tout ce qui supposeroit quelque long & pénible voyage, en un mot, tout ce qui pourroit donner l'idée de peine & de travail. Mais comme ce sont des gens d'esprit qui inspirent les bergers poétiques, il est bien difficile qu'ils s'oublient toujours assez eux-mêmes pour ne point se montrer du tout.

Ce n'est pas que la *Poésie pastorale* ne puisse s'élever quelquefois. Théocrite & Virgile ont traité des choses très-élevées: on peut le faire aussi bien qu'eux, & leur exemple répond aux plus fortes objections. Il semble néanmoins que la nature de la *Poésie pastorale* est limitée par elle-même: on pourra, si l'on veut, supposer dans les bergers différents degrés de connoissance & d'esprit; mais si on leur donne une imagination aussi hardie & aussi riche qu'à ceux qui ont vécu dans les villes, on les appellera comme on le voudra; pour nous, nous n'y voyons plus de bergers.

Nous avons dit, *une imagination hardie*: les bergers peuvent imaginer les plus grandes choses; mais il faut que ce soit toujours avec une sorte de timidité, & qu'ils en parlent avec un étonnement, un embarras qui fasse sentir leur simplicité au milieu d'un récit pompeux. « Ah! Mélibée! » cette ville qu'on appelle Rome, je la croyois » semblable à celle où nous portons quelquefois » nos agneaux! Elle porte sa tête autant au dessus » des autres villes, que les cyprès sont au dessus » de l'osier ». Ou si l'on veut absolument chanter & d'un ton ferme l'origine du monde, prédire l'avenir; qu'on introduise Pan, le vieux Sylène, Faune, ou quelque autre divinité de la Fable.

Les bergers n'ont pas seulement leur Poésie; ils ont encore leurs danses, leur musique, leurs parures, leurs fêtes, leur architecture, s'il est permis de donner ce nom à des buissons, à des bosquets, à des coteaux. La simplicité, la douceur, la gaieté riante, en font toujours le caractère fondamental: & s'il est vrai que, dans tous les temps, les connoisseurs ont pu juger de tous les arts par un seul, ou même, comme l'a dit Sénèque, de tous les arts par la manière dont une table est servie; les fruits vermeils, les châtaignes, le lait caillé, & les lits de feuillages dont Tytire veut se faire honneur auprès de Mélibée, doivent nous donner une juste idée des danses, des chansons, des fêtes des bergers, aussi bien que de leur Poésie.

Si la *Poésie pastorale* est née parmi les bergers, elle doit être un des plus anciens genres de Poésie, la profession de berger étant la plus naturelle à l'homme, & la première qu'il ait exercée. Il est aisé de penser que les premiers hommes, se trouvant maîtres paisibles d'une terre qui leur offroit en abondance tout ce qui pouvoit suffire à leurs besoins & flatter leur goût, songèrent à en marquer leur reconnoissance au souverain Bienfaiteur; & que, dans leur enthousiasme, ils intéressèrent à leurs sentiments les fleuves, les prairies, les montagnes, les bois, & tout ce qui les environnoit. Bientôt après avoir chanté la reconnoissance, ils célébrèrent la tranquilité & le bonheur de leur état; & c'est précisément la matière de la *Poésie pastorale*, l'homme heureux: il ne fallut qu'un pas pour y arriver.

Il y avoit donc eu avant Théocrite des chansons *pastorales*, des descriptions, des récits mis en vers, des combats poétiques, qui sans doute avoient été célèbres dans leurs temps; mais comme il survint d'autres ouvrages plus parfaits, on oublia ceux qui avoient précédé, & on prit les chef-d'œuvres nouveaux pour une époque au dela de laquelle il ne falloit pas se donner la peine de remonter. C'est ainsi qu'Homère fut censé le père de l'Épopée; Eschile, de la Tragédie; Ésope, de l'Apologue; Pindare, de la Poésie lyrique; & Théocrite, de la *Poésie pastorale*. D'ailleurs on s'est plu à voir naître celle-ci sur les bords de l'Anapus, dans les vallées d'Élore, où se jouent les zéphyrs, où la scène est toujours verdoyante & l'air rafraichi par le voisinage de la mer. Quel berceau plus digne de la Muse *pastorale*, dont le caractère est si doux!

Théocrite, dont nous venons de parler, naquit à Syracuse, & vécut environ 260 ans avant Jésus-Christ. Il a peint dans ses Idylles la nature naïve & gracieuse. On pourroit regarder ses ouvrages comme la bibliothèque des bergers, s'il leur étoit permis d'en avoir une. On y trouve recueillis une infinité de traits dont on peut former les plus beaux caractères de la Bergerie. Il est vrai qu'il y en a aussi quelques-uns qui auroient pu être plus délicats, qu'il y en a d'autres dont la simplicité nous paroit trop peu assaisonnée; mais dans la plupart il y a une douceur, une mollesse, à laquelle aucun de ses successeurs n'a pu atteindre. Ils ont été réduits à le copier presque littéralement, n'ayant pas assez de génie pour l'imiter. On pourroit comparer ses tableaux à ces fruits d'une maturité exquise, servis avec toute la fraicheur du matin & ce léger coloris que semble y laisser la rosée. La versification de ce poète est admirable, pleine de feu, d'images, & surtout d'une mélodie qui lui donne une supériorité incontestable sur tous les autres.

Moschus & Bion vinrent quelque temps après Théocrite. Le premier fut célèbre en Sicile; & l'autre, à Smyrne en Ionie. Si l'on en juge par le petit nombre de pièces qui nous restent de lui, il ajouta à l'Églogue un certain art qu'elle n'avoit point. On y vit plus de finesse, plus de choix,

moins de négligence; mais peut-être qu'en gagnant du côté de l'exactitude, elle perdit du côté de la naïveté, qui est pourtant l'âme des Bergeries. Ses bois sont des bosquets plus tôt que des bois, & ses fontaines sont presque des jets d'eau. Il semble même que ce soit, sinon un autre genre que celui de Théocrite, au moins une autre espèce dans le même genre. On y voit peu de Bergerie, ce sont des allégories ingénieuses, des récits ornés, des éloges travaillés & qui paroissent l'avoir été. Rien n'est plus brillant que son Idylle sur l'enlèvement d'Europe.

Bion a été encore plus loin que Moschus, & ses Bergeries sont encore plus parées que celles de ce poète. On y sent partout le soin de plaire; quelquefois même il y est avec affectation. Son tombeau d'Adonis, qui est si beau & si touchant, a quelques antithèses qui ne sont que des jeux d'esprit.

Si l'on veut rapprocher les caractères de ces trois poètes & les comparer en peu de mots; on peut dire que Théocrite a peint la nature simple & quelquefois négligée, que Moschus l'a arrangée avec art, que Bion lui a donné des parures. Chez Théocrite, l'Idylle est dans un bois ou dans une verte prairie; chez Moschus, elle est dans une ville; chez Bion, elle est presque sur un théâtre. Or quand nous lisons des Bergeries, nous sommes bien aises d'être hors des villes.

Virgile, né près de Mantoue, de parents de médiocre condition, se fit connoître à Rome par ses *Poésies pastorales*. Il est le seul poète latin qui ait excellé en ce genre; & il a mieux aimé prendre pour modèle Théocrite, que Moschus ni Bion. Il s'y est attaché tellement, que ses Églogues ne sont presque que des imitations du poète grec.

Calpurnius & Némésianus se distinguèrent par la *Poésie pastorale*, sous l'empire de Dioclétien; l'un étoit sicilien, l'autre naquit à Carthage. Après qu'on a lu Virgile, on trouve chez eux peu de ce moëlleux qui fait l'âme de cette Poésie. Ils ont de temps en temps des images gracieuses, des vers heureux; mais ils n'ont rien de cette verve *pastorale* qu'inspiroit la muse de Théocrite.

Nous venons de transcrire avec grand plaisir un discours complet sur la *Poésie pastorale*, dont on a établi la matière, la forme, le style, l'origine, & le caractère, d'après les auteurs anciens, qui s'y sont le plus distingués. Ce discours intéressant est l'ouvrage de l'auteur des *Principes de Littérature*; & nous croyons qu'en le joignant aux *articles* BUCOLIQUE, ÉGLOGUE, & IDYLLE, le lecteur n'aura plus rien à désirer en ce genre. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

*PATHÉTIQUE, *Éloquence*, *Poésie*, *Art oratoire*. Une distinction qu'on n'a pas assez faite & qui peut avoir son utilité, est celle des deux *Pathétiques*, l'un direct & l'autre réfléchi.

Nous appelons *direct*, celui dont l'émotion se communique sans changer de nature, lorsqu'on fait passer dans les âmes le même sentiment d'amour, de haîne, de vengeance, d'admiration, de pitié, de crainte, de douleur, dont on est soi-même rempli.

Nous appelons *réfléchi*, le *Pathétique* dont l'impression diffère de sa cause, comme lorsqu'au moment du crime qui le menace, la tranquile sécurité de l'innocent nous fait frémir.

Quand on a défini l'Éloquence, l'art de communiquer les affections & les mouvements de son âme, on n'a considéré que l'un de ses moyens; & ce n'est ni le plus puissant ni le plus infaillible. C'en est un sans doute pour l'orateur qui veut nous émouvoir, que d'être passionné lui-même: mais il est rare qu'il puisse le paroître, sans courir le risque, ou d'être suspect, ou d'être ridicule; & à moins que la cause pour laquelle il se passionne ne soit bien évidemment digne des grands mouvements qu'il déploie & de la chaleur qu'il exhale, sa violence porte à faux: & c'est ce qu'on appelle un *Déclamateur*. D'un autre côté, l'on a de la peine à supposer que l'homme passionné soit bien sincère & juste; & si on se livre à lui par sentiment, on s'en défie par réflexion. L'Éloquence passionnée veut donc & suppose des esprits déja persuadés & disposés à recevoir une dernière impulsion.

Le *Pathétique* indirect, sans annoncer autant de force, en a bien davantage. Il s'insinue, il pénètre, il s'empare insensiblement des esprits, & les maitrise sans qu'ils s'en aperçoivent, d'autant plus sûr de ses effets qu'il paroît agir sans effort: l'orateur parle en simple témoin; & lorsque la chose est par elle-même ou terrible, ou touchante, ou digne d'exciter l'indignation & la révolte, il se garde bien de mêler au récit qu'il en fait les mouvements qu'il veut produire. Il met sous les ieux le tableau de la force & de la foiblesse, de l'injure & de l'innocence; il dit comment le fort a écrasé le foible, & comment le foible, en gémissant, a succombé: ç'en est assez. Plus il expose simplement, plus il émeut. Voyez, dans la péroraison de Cicéron pour Milon son ami, voyez, dans la harangue d'Antoine au peuple romain sur la mort de César, l'artifice victorieux de ce genre de *Pathétique*. Cicéron ne fait que répéter le langage magnanime & touchant que lui a tenu Milon; & Milon, courageux, tranquile, est plus intéressant dans sa noble constance, que ne l'est Cicéron en suppliant pour lui. Antoine ne fait que lire le testament de César; & cet exposé simple de ses dernières volontés en faveur du peuple romain, remplit ce peuple d'indignation & de fureur contre les meurtriers: au lieu que les mouvements passionnés d'Antoine, sa douleur, son res-

ſentiment, n'auroient peut-être ému perſonne; peut-être même auroient-ils ſoulevé tous les eſprits d'un peuple libre contre l'eſclave d'un tyran.

En employant le *Pathétique* indirect, l'orateur ne compromet jamais ni ſon miniſtère ni ſa cauſe : le récit, l'expoſé, la peinture qu'il fait, peut cauſer une émotion plus ou moins vive ſans conſequence. Mais lorſqu'en ſe paſſionnant lui-même, il s'efforce en vain de nous émouvoir, & que, par malheur, tout ce qui l'environne eſt froid, tandis que lui ſeul il s'agite; ce contraſte riſible fait perdre à ſon ſujet tout ce qu'il a de ſérieux, à ſon Éloquence toute ſa dignité, à ſes moyens toute leur force.

Le *Pathètique* direct, pour fraper à coup sûr, doit donc ſe faire précéder par le *Pathétique* indirect. C'eſt à celui-ci à mettre en mouvement les paſſions de l'auditeur : & lorſqu'il l'aura ébranlé, que le murmure de l'indignation ſe fera entendre, ou que les larmes de la compaſſion commenceront à couler; c'eſt à l'orateur à ſe jeter comme dans la foule, & à paroître alors le plus ému de ceux qu'il vient d'irriter ou d'attendrir. Alors ce n'eſt plus lui qui paroît vouloir donner l'impulſion, c'eſt lui qui la reçoit; ce n'eſt plus à ſa paſſion qu'il s'abandonne, mais à celle du peuple; & en ſe mélant avec lui, il achève de l'entraîner.

Le point critique & délicat du *Pathétique* direct, eſt de tenir eſſenciellement à l'opinion perſonnelle, & d'avoir beſoin d'être ſoutenu par le caractère de celui qui l'emploie. Une ſeule idée incidente qui, dans l'eſprit des auditeurs, vient le contrarier, le détruit.

Suppoſons, par exemple, que Périclès eût reproché aux athéniens le luxe & le goût des plaiſirs, avec la véhémence dont les Catons s'élevoient contre les vices de Rome; la ſeule idée d'Aſpaſie auroit fait rire les athéniens de l'Éloquence de Périclès. Suppoſons que, dans notre Barreau, un avocat, peu ſévère lui-même dans ſa conduite & dans ſes mœurs, voulût parler, comme un d'Agueſſeau, de décence & de dignité, & qu'on fût inſtruit du ſouper qu'il auroit fait la veille, ou de la nuit qu'il auroit paſſée; ſuppoſons qu'un homme voluptueuſement oiſif vînt ſe paſſionner en public contre la molleſſe & la volupté, & que, tandis qu'il recommanderoit le travail, l'humilité, la tempérance, on ſût qu'un char pompeux l'attend, qu'un dîner ſomptueux eſt préparé pour lui : que deviendroit ſon Éloquence?

(¶ Nous allons bientôt voir avec quel art les orateurs anciens employoient l'une & l'autre eſpèce de *Pathétique*, & quels en étoient les effets.)

En Poéſie, & ſpécialement dans la Poéſie dramatique, même diſtinction : ainſi, le précepte d'Horace,

. . . . . *Si vis me flere, dolendum eſt*
Primum ipſi tibi,

n'eſt rien moins qu'une maxime générale.

Le ſentiment qu'inſpire un perſonnage, eſt quelquefois analogue à celui qu'il éprouve, quelquefois différent, & quelquefois contraire : analogue, lorſque l'acteur nous pénètre de ſon effroi, de ſa douleur, comme Hécube, Philoctète, Mérope, Sémiramis, Andromaque, Didon, *&c*; différent, lorſque de ſa ſituatiou naiſſent des ſentiments de crainte & de pitié qu'il ne reſſent pas lui-même, comme Œdipe, Polixène, Britannicus; contraire, lorſque la violence de ſes tranſports nous cauſe des ſentiments de frayeur & de compaſſion pour un autre & contre lui-même, comme Atrée, Cléopatre, & Néron. C'eſt alors, comme nous l'avons dit, que le ſilence morne, la diſſimulation profonde, le calme apparent d'une âme atroce, & la tranquile ſécurité d'une âme innocente & crédule, nous font frémir, de voir l'un expoſé aux fureurs que l'autre renferme. Tout paroît tranquile ſur la ſcène, & les grands mouvements du *Pathétique* ſe paſſent dans l'âme des ſpectateurs.

Jetez les ieux ſur la ſtatue du gladiateur mourant; il expire ſans convulſions; & la douce langueur, exprimée par ſon attitude & répandue ſur ſon viſage, vous pénètre & vous attendrit : ainſi, lorſqu'Iphigénie veut conſoler ſon père qui l'envoie à la mort, elle nous arrache des larmes; ainſi, lorſque les enfants de Médée careſſent leur mère qui médite de les égorger, on frémit. Voyez un berger & une bergère jouant ſur l'herbe, & prêts à fouler un ſerpent qu'ils n'aperçoivent pas; voyez une famille tranquilement endormie dans une maiſon que la flamme envelope : voilà l'image de ce *Pathétique* indirect.

Rien de plus déchirant ſur le théâtre que les tranſports de joie de l'époux d'Inès, quand ſon père lui a pardonné.

Mais l'Éloquence des paſſions agit tantôt directement ſur les acteurs qui ſont en ſcène, & par réflexion ſur les ſpectateurs; tantôt directement ſur les ſpectateurs, ſans avoir d'objet ſur la ſcène. Un conjuré, comme Cinna, Caſſius, Manlius, veut inſpirer à ſes complices ſes ſentiments de haîne & de vengeance contre Céſar ou le Sénat : il emploie l'Éloquence de ces paſſions; & il en réſulte deux effets, l'un ſur l'âme des perſonnages, qui conçoivent la même haîne & le même reſſentiment; l'autre ſur l'âme des ſpectateurs, qui, s'intéreſſant au ſalut de Céſar ou de Rome, frémiſſent des fureurs & du complot des conjurés. De même, lorſqu'une amante paſſionnée, comme Ariane ou Didon, déploie toute l'Éloquence de l'amour pour toucher un ingrat, pour ramener un infidèle, le *Pathétique* en eſt dirigé vers l'objet qu'elle veut toucher; & ce n'eſt qu'en ſe réfléchiſſant ſur l'âme des ſpectateurs, qu'il les pénètre de pitié pour la malheureuſe victime d'un ſentiment ſi tendre & ſi cruellement trahi. Mais ſi la paſſion ne s'exhale que pour s'exhaler, comme lorſque cette même Didon, cette Ariane abandonnée, laiſſe éclater ſon

désespoir ; lorsque Philoctète, Mérope, Hécube, ou Clytemnestre, fait retentir le théâtre de ses plaintes & de ses cris : le *Pathétique* alors se dirige uniquement sur les spectateurs ; & si, comme il arrive dans de vaines déclamations, il manque de fraper les âmes de compassion & de terreur, c'est de l'Éloquence perdue : *verberat auras*.

De l'étude bien méditée de ces raports, résulteroit peut-être une connoissance, plus juste qu'on ne paroît l'avoir communément, des moyens propres à l'Éloquence des passions, & de l'usage plus modéré, mais plus sûr, qu'il seroit possible d'en faire.

(¶ Quant à l'effet moral du *Pathétique*, on sent que l'Éloquence passionnée doit tenir de la nature du feu, &, comme lui, être à la fois d'un extrême danger & d'une extrême utilité.

En Poésie, il est assez rare que l'effet en soit dangereux. S'il attendrit, c'est en faveur d'un objet intéressant, aimable, & moralement bon : car la foiblesse n'exclut pas la bonté ; & ce n'est pas un mal que de nous disposer à une indulgence éclairée. S'il excite l'effroi, la haîne, l'indignation ; c'est pour un objet odieux ou funeste : & si l'étonnement & la frayeur que nous cause le crime sont mêlés d'admiration ; le danger, le malheur, le trouble, les tourments que le poète a soin d'attacher au crime, & surtout le tendre intérêt que nous inspire l'innocence, nous font communément haïr les forfaits, lors même que nous admirons la force d'âme & le courage qui les ennoblit à nos ieux. Il n'y a que l'égarement des passions compatibles avec un bon naturel, qui nous cause une pitié tendre : & alors c'est à la bonté malheureuse que nous donnons des larmes, c'est la perte de la vertu, de l'innocence, que nous pleurons ; jamais le vice n'intéresse.

Il faut avouer cependant que la bonté morale du *Pathétique* est relative à l'objet pour lequel le poète nous émeut : & si la sensibilité qu'il exerce peut devenir nuisible ou vicieuse, comme dans les peintures de l'amour illicite ; cet exercice n'est pas aussi salutaire à de jeunes âmes, que lorsqu'elle a pour objet l'amour conjugal, l'amitié, l'humanité, la piété filiale, ou la tendresse paternelle. Une chose incompréhensible, c'est le peu d'usage que nos poètes avoient fait, avant Voltaire, de ces moyens vertueux & puissants d'intéresser & d'émouvoir. Lorsqu'il s'est ouvert cette source sacrée, il l'a trouvée pleine, & si abondante, qu'en soixante ans il n'a pu la tarir. C'est là qu'il reste à puiser après lui : car, à vrai dire, le *Pathétique* qu'on pouvoit tirer de l'amour, ne laisse plus, après Racine & Voltaire lui-même, que de petits ruisseaux échapés de la source qu'ils semblent avoir épuisée.

Quoi qu'il en soit, comme en Poésie l'impression du *Pathétique* est vague, fugitive, & sans objet déterminé ; ou plus tôt, comme son objet actuel, sa fin prochaine est le plaisir ; que le poète n'a d'ailleurs aucun intérêt de rendre vicieux le plaisir qu'il nous cause ; que sa gloire même la plus pure est attachée à la bonté morale de ses moyens, & qu'à l'ambition d'être aimable & intéressant se joint, s'il n'est pas dépravé, celle de se montrer honnête : on est presque assuré qu'en lui le talent d'émouvoir n'aura rien de pernicieux.

Il n'en est pas de même en Éloquence. Un factieux, un fourbe, un fanatique, un furieux, un homme vénal & pervers, animé par ses passions ou par celles de ses clients, peut les communiquer à son auditoire, à ses juges ; & de l'impression soudaine & rapide qu'il aura faite, peut dépendre l'état, l'honneur, la vie d'un citoyen, le sort d'une famille, la destinée d'un Empire. L'homme vertueux au contraire peut, avec le même flambeau, rallumer toutes les vertus. Sans la bataille de Chéronée, Démosthène eût sauvé la Grèce ; si les deux Gracches n'avoient pas été massacrés, Rome n'avoit plus de tyrans ; si, dans le parti de Catilina ou dans celui de Charles I, il se fût trouvé deux hommes plus éloquents que Cicéron & que Cromwel, Rome étoit perdue, Charles étoit sauvé. Si Marc-Antoine, le triumvir, n'eût pas connu les grands moyens de l'Éloquence *pathétique*, César n'eût pas été vengé ; & dans le Barreau ancien & moderne, combien de fois & le juste & l'injuste, indifféremment soutenus d'une Éloquence *pathétique*, n'ont-ils pas triomphé ou succombé par elle ?

L'entendement est une faculté froide & passive : il obéit, dans le silence des passions, à la vérité, à l'évidence ; & alors sans doute il suffit de convaincre pour entrainer. De même, une sensibilité, une vivacité modérée, dans des âmes paisibles & dans des esprits calmes, les dispose à la persuasion ; & avec eux on est en état de bien servir la vérité, lorsqu'au talent de la faire connoître, on joint le don de la faire aimer. C'est dans la première de ces deux hypothèses que Bourdaloue a écrit ses sermons ; c'est dans la seconde que Fénélon a composé le Télémaque, & Massillon le Petit-Carême. Et contre de foibles obstacles, il seroit inutile, il seroit ridicule d'employer de plus grands efforts : car en Éloquence, non plus qu'en Méchanique, il ne doit jamais y avoir de mouvement perdu ; puissance, levier, résistance, tout doit être proportionné.

Mais lorsqu'en même temps on a des vérités pressantes, d'importantes résolutions à faire passer dans les âmes, & dans son auditoire une extrême inertie à vaincre, ou de grands mouvements à contraindre & à réprimer, ou une longue obstination, une forte inclination à combattre & à renverser, enfin une masse d'obstacles à ébranler & à détruire, ou une violente impulsion à repousser, à surmonter ; alors l'Éloquence a besoin du bélier & de la baliste.

Le reproche, l'objurgation, la honte, la vûe

de l'opprobre ou d'un plus grand péril, l'enthousiasme de la gloire, l'enivrement que peut causer l'espérance d'un meilleur sort, sont nécessaires pour réchauffer des âmes que la crainte a glacées, pour relever des âmes que les revers ont abattues, pour exciter des âmes que l'indolence & la sécurité ont engourdies dans le repos.

Il en est de même des mouvements d'indignation, de commisération, d'effroi, d'horreur, de haîne, de vengeance, utilement & dignement employés, soit pour ramener soit pour entrainer l'auditoire, le pousser ou le retenir.

Si donc l'orateur est lui-même intimement persuadé de l'utilité de ses conseils, de l'importance de son objet, ou de la bonté de sa cause; & qu'il trouve ou son auditoire ou ses juges aliénés, ou inclinés vers l'avis contraire, prévenus d'affections injustes ou de séductions funestes, émus de passions qui peuvent égarer ou dépraver leur jugement: il est de son devoir d'effacer ces impressions par des impressions plus profondes, d'opposer à ces mouvements des mouvements plus forts, de mettre enfin, dans la balance de l'intérêt ou de l'opinion, des contre-poids qui rétablissent l'équilibre de l'équité. Un arbre courbé par le vent est redressé par un vent contraire, ou par la contention d'un effort opposé.

Si l'orateur voit d'un côté des vérités de sentiment favorables à l'innocence, ou à la foiblesse excusable, ou à l'imprudence crédule, ou à l'erreur inévitable; & de l'autre côté des principes de forme, de règles de Droit, des maximes de Politique ou de Jurisprudence, qui portent le juge à s'endurcir pour user de cette rigueur dont l'excès rend injuste la justice même: alors encore faut-il bien recourir aux sentiments de la nature pour amollir la dureté des lois.

De là, dans l'Éloquence, l'usage légitime de la force des passions, même des passions vicieuses, comme l'envie & la colère, & à plus forte raison des passions honnêtes, comme l'amour de la louange, la crainte de l'opprobre, la commisération, l'indignation contre l'orgueil, l'horreur de l'oppression, de la violence, & de l'injure: de là le droit de présenter, d'exagérer aux ieux de l'auditoire tout ce qui peut l'intéresser & l'émouvoir en faveur du foible, de l'innocent, du malheureux.

Jusques là rien sans doute n'est plus digne des fonctions de l'orateur que l'Éloquence *pathétique*.

Mais ce qui la rend dangereuse & redoutable, c'est qu'avant même de la juger, il faut l'entendre, & par conséquent s'y exposer avant que de savoir si c'est la bonne ou la mauvaise cause qu'elle arme de tous ses moyens.

Le Barreau, la Tribune, sont une arène, où la première loi du combat entre les contendants, est que les armes soient égales. Le *Pathétique* est donc permis de droit à tous les deux, ou il doit être également interdit à l'un & à l'autre.

Dans la Chaire, on a moins à craindre les abus de cette Éloquence: & quoique le fanatisme & le faux zèle l'ayent fait servir plus d'une fois d'instrument à la calomnie, à la discorde, à la fureur des factions, & que l'erreur, les passions, le crime, ayent pu s'en prévaloir dans des temps malheureux; un orateur chrétien se rendroit aujourdhui si odieux, si méprisable en abusant de son ministère, que, pour le plus indigne même de l'exercer, le respect public est un frein.

Mais au Barreau, il est presque impossible que dans l'une ou dans l'autre cause, si ce n'est dans toutes les deux, l'Éloquence passionnée ne soit pas contraire à l'esprit de droiture, d'impartialité, d'équité, qui doit seul animer les juges; & c'est là que le *Pathétique* est comme un fer à deux tranchants.

Lorsque les mœurs d'Athènes n'étoient pas corrompues encore, l'Aréopage avoit écarté de son tribunal l'Éloquence des passions. Mais bientôt elle y pénétra. L'orateur qui plaidoit pour Phryné ôsa lui arracher le voile; & Phryné, qui, pour ce seul acte de séduction, devoit être blâmée (je dis elle ou son défenseur), obtint son absolution: tant ces vieillards, qui adoroient la beauté dans le marbre de Praxitelle, étoient incapables de résister aux charmes de la beauté vivante qu'animoient deux beaux ieux en pleurs! Le voile de Phryné, en tombant, découvrit la honte des juges.

Socrate dédaigna une apologie oratoire; il dit à Lycias, qui lui en proposoit une d'un caractère indigne de lui: « Tu m'apportes-là une chaussure » de femme ». Il parla lui-même à ses juges en sage, en homme simple & vertueux; & il fut condanné.

Dans la suite, l'art d'émouvoir fut porté aussi loin dans la Tribune qu'au Théâtre. Ce qui nous reste de Démosthène est d'un style grave & sévère: la raison y agit plus que les passions; le reproche, l'indignation, l'imprécation, l'invective, sont presque les seuls mouvements *pathétiques* qu'il se permette. Mais dans celles de ses harangues que le temps nous a dérobées, il falloit bien qu'il eût plus d'une fois fait usage du don des larmes, puisqu'Eschine ne doutoit pas qu'il n'y eût recours dans sa défense, & qu'il croyoit devoir avertir ses juges de ne pas s'y laisser tromper: « *A quoi bon ces larmes*, leur dit-il d'avance? » *à quoi bon ces cris & cette contention de voix* »? & plus haut: « *Quant au torrent de larmes qui* » *coulera de ses ieux*, *quant à ses accents la-* » *mentables*, *répondez-lui*, &c. ». Démosthène avoit donc coutume d'en user ainsi pour émouvoir son auditoire: sans cela, Eschine auroit prédit en insensé ce qu'alloit faire Démosthène, & le peuple l'eût baffoué.

Chez les romains, le *Pathétique* étoit le sublime de l'Éloquence. *Quis enim nescit maximam vim existere oratoris in hominum mentibus, vel ad iram*

iram, aut ad odium, aut dolorem incitandis, vel ab hisce iisdem permotionibus ad lenitatem misericordiamque revocari. (De orat.)

Et en effet, dans un pays & dans un temps où les factions, les partis, les brigues, les vexations dans les provinces, le péculat, les crimes de lèse-majesté publique, les discordes civiles, les haînes personnelles peuploient les tribunaux d'accusateurs & d'accusés; où la violence, l'usurpation, le meurtre, l'empoisonnement, le sacrilège, étoient des actions journalières; où le caractère national, l'esprit de domination & d'autorité arbitraire, présidoient dans les tribunaux,

Parcere subjectis & debellare superbos;

où tous les juges, le Sénat, le peuple, les préteurs, jusqu'aux chevaliers, se regardoient comme des Souverains, arbitres de la loi, & libres d'exercer ou la rigueur ou la clémence; l'art d'émouvoir, d'irriter, de fléchir, de rendre l'accusé intéressant ou odieux, devoit être plus nécessaire & plus recommandable que l'art d'instruire & de convaincre.

Aussi voit-on que les lumières du philosophe & du jurisconsulte, que la sagesse & l'habileté même de l'homme d'État, sans l'Éloquence des passions, étoient comptées pour peu de chose dans les talents de l'orateur. Dire ce qu'il falloit & le dire à propos, étoit l'affaire de la prudence: mais le dire comme il falloit pour remuer, pour irriter, pour appaiser son auditoire, pour le remplir d'indignation, de douleur, de compassion; c'étoit l'affaire du génie & le triomphe de l'Éloquence.

A des lois on trouvoit sans peine à opposer des lois, à des indices des indices, à des raisons & à des vraisemblances des moyens non moins spécieux; mais lorsqu'une fois le *Pathétique* s'étoit saisi des esprits & des âmes, l'extrême difficulté de l'art étoit de les lui arracher.

Écoutez Cicéron, parlant de ce genre d'Éloquence: *Quo perturbantur animi & concitantur, in quo uno regnat oratio.* Il le peint comme il l'employoit, entrainant & irrésistible; *Hoc vehemens, incensum, incitatum; quo causæ eripiuntur; quod, quum rapidè fertur, sustineri nullo pacto potest:* & il en cite pour exemple l'ascendant qu'il lui avoit donné. *Quo genere nos mediocres, aut multo etiam minùs, sed magno semper usi imperio, sæpè adversarios de statu omni dejecimus. Nobis pro familiari reo* (Verre) *summus orator non respondit Hortensius. A nobis homo audacissimus Catilina in Senatu accusatus, obmutuit. Nobis, privatâ in causâ, magnâ & gravi, quum cœpisset Curio pater respondere, subito assedit, quum sibi veneno ereptam memoriam diceret.* (Orat.)

Comme l'Éloquence *pathétique* tient encore plus de la nature que de l'art, elle prit naissance dans Rome avant que l'art y fût formé. Elle vengea Lucrèce & Virginie; elle fléchit Coriolan; elle souleva vingt fois le peuple contre le Sénat; elle fut le crime des Gracches. Mais l'art, en se perfectionnant, ne fit que raffiner & renchérir encore sur les moyens donnés par la nature, d'intéresser & d'émouvoir.

Dans ce dialogue que je voudrois répandre tout entier dans mes articles sur l'Éloquence, dans ce dialogue où Cicéron a mis en scène Marc-Antoine & Crassus raisonnant sur leur art, il faut les entendre se rappeler l'un à l'autre les effets étonnants que leur *Pathétique* a produits. C'est là qu'on voit ce que j'ai dit dans l'*article* ORATEUR, que le juste & l'injuste, le vrai, le faux, le crime, l'innocence, tout leur étoit indifférent; qu'une bonne cause étoit, pour eux, celle qui prêtoit à leur Éloquence des moyens de troubler l'entendement des juges, de leur faire oublier les lois, & de les remuer au point que la passion, dominant leur raison & leur volonté même, dictât seule leur jugement. *Nihil est enim in dicendo majus* (disoit Antoine à l'un de ses disciples) *quam ut faveat oratori is qui audiet, utque ipse sic moveatur, ut impetu quodam animi, & perturbatione, magis quam judicio aut consilio, regatur.*

Le même Antoine avoue à Sulpicius qu'il a gagné contre lui la plus mauvaise cause, & il dit comment il s'y est pris: comment il a fait succéder la douceur à la véhémence; *Tunc admiscere huic generi orationis vehementi atque atroci genus illud alterum ... lenitatis & mansuetudinis cœpi:* comment il a triomphé de l'accusation, plus par l'émotion des âmes que par la conviction des esprits; *Ita magis affectis animis judicum quam doctis, tua, Sulpici, est à nobis tum accusatio victa.*

Mais la grande leçon qu'il donne aux jeunes orateurs, c'est de se pénétrer eux-mêmes des sentiments passionnés qu'ils veulent communiquer aux juges. *Ut enim nulla materies tam facilis ad exardescendum est, quæ, nisi admoto igni, ignem concipere possit; sic nulla mens est tam ad comprehendendam vim oratoris parata, quæ possit incendi, nisi inflammatus ipse ad eam & ardens accesserit.* Et c'est là qu'il fait cet éloge si beau de l'Éloquence de Crassus: *Quæ, me Hercule, ego, Crasse, quum à te tractantur in causis, horrere soleo: tanta vis animi, tantus impetus, tantus dolor, oculis, vultu, gestu, digito denique isto tuo significari solet: tantum est flumen gravissimorum optimorumque verborum, tam integræ sententiæ, tam veræ, tam novæ, tam sine pigmentis fucoque puerili, ut mihi non solum tu incendere judicem, sed ipse ardere videaris.* Il est impossible, dit-il encore, que l'auditeur soit ému, si l'orateur ne l'est pas. *Neque fieri potest ut doleat is qui audit, ut oderit,*

ut invideat, ut pertimescat aliquid, ut ad fletum misericordiamque deducatur; nisi omnes ii motus quos orator adhibere volet judici, in ipso oratore impressi esse atque inusti videbuntur. Pour moi, ajoûte-il, je n'ai jamais su inspirer que ce que j'ai profondément senti. *Non, me Hercule, unquam apud judices aut dolorem, aut misericordiam, aut invidiam, aut odium excitare dicendo volui, quin ipse, in commovendis judicibus, iis ipsis sensibus ad quos illos adducere vellem permoverer.* Il se représente déchirant la robe d'Aquilius, & montrant aux juges les cicatrices dont sa poitrine étoit couverte. Ce ne fut pas, dit-il, sans une grande émotion & sans un accès de douleur que je risquai cette action hardie. *Quem enim ego consulem fuisse, imperatorem ornatum à Senatu, ovantem in Capitolium ascendisse meminissem, hunc quum afflictum, debilitatum, mœrentem, in summum discrimen adductum viderem, non priùs sum conatus misericordiam aliis commovere, quam misericordiâ sum ipse captus. Sensi quidem tum magnopere moveri judices, quum excitavi mœstum ac sordidatum senem, & quum ista feci ... non arte ... sed motu magno animi ac dolore, ut discinderem tunicam, ut cicatrices ostenderem . . . . Non fuit hæc sine meis lacrymis, non sine dolore magno miseratio, omniumque deorum, & hominum, & civium, & sociorum imploratio: quibus omnibus verbis, quæ à me tum sunt habita, si dolor abfuisset meus, non modo non miserabilis, sed etiam irridenda fuisset oratio mea.* (De orat.)

Il se complaît à rappeler les scènes *pathétiques* qu'il a jouées dans ses péroraisons. *Quâ nos ita dolenter uti solemus, ut puerum infantem in manibus perorantes tenuerimus; ut, aliâ in causâ, excitato reo nobili, sublato etiam filio parvo, plangore & lamentatione compleremus forum.*

Mais il ne s'agit pas seulement de savoir inspirer la commisération: il faut, dit-il, savoir de même irriter, appaiser le juge. *Sed etiam est faciendum ut irascatur judex, mitigetur, invideat, faveat, contemnat, admiretur, oderit, diligat, cupiat, satietate afficiatur, speret, metuat, lætetur, doleat: quâ in varietate, duriorum, accusatio suppeditabit exempla; mitiorum, defensiones meæ.* (Orat.)

Ainsi, l'orateur se regardoit comme un homme tout dévoué à son client; & son devoir, sa foi, sa probité, son honneur, consistoit à le bien défendre: *Quibus rebus adducti etiam quum alienissimos defendimus, tamen eos alienos, si ipsi viri boni volumus haberi, existimare non possumus.* (De orat.)

Mais le sûr moyen de n'employer jamais le *Pathétique* inutilement & à froid, c'est de le réserver aux causes qui en sont susceptibles; & de s'en abstenir dans celles où les esprits, trop aliénés, en repousseroient l'impression: *Primum considerare soleo*, dit Antoine, *postuletne causa: nam neque parvis in rebus adhibendæ sunt hæ dicendi faces, neque ita animatis hominibus ut nihil ad eorum mentes oratione flectendas proficere possimus; ne aut irrisione aut odio digni putemur, si aut tragœdias agamus in nugis, aut convellere adoriamur ea quæ non possunt commoveri.* (De orat.)

C'est une étude intéressante pour l'orateur & plus sérieuse encore pour les juges, que de voir, dans ces livres de Rhétorique, de combien de manières on peut s'y prendre pour les séduire, les étourdir, les égarer dans leurs jugements, & soulever en eux toutes les passions contre l'équité naturelle.

De toutes ces passions, il paroît que l'envie étoit celle dont les romains étoient le plus facilement & le plus ardemment émus; & à la manière dont Cicéron enseigne à l'exciter, on peut juger de ses recherches dans l'art de remuer les autres. *Invident homines maximè paribus, aut inferioribus, quum se relictos sentiunt, illos autem dolent evolasse. Sed etiam superioribus invidetur sæpe vehementer; & eo magis, si intolerantiùs se jactant, & æquabilitatem communis juris, præstantiâ dignitatis aut fortunæ suæ, transeunt: quæ si inflammanda sunt, maximè dicendum est non esse virtute parata, deinde etiam vitiis atque peccatis; tum si erunt honestiora atque graviora, tamen non esse tanti ulla merita, quanta insolentia hominis quantumque fastidium.* (Ibid.)

Il est donc bien vrai que l'Éloquence *pathétique* fut dans tous les temps au Barreau une Éloquence *piperesse*, comme l'appelle Montagne; & l'on ne sauroit trop recommander aux juges d'en étudier les tours & d'adresse & de force, pour aprendre à s'en garantir. *Voyez* BARREAU.

Le *Pathétique* de la Chaire a pour moyens la crainte, l'espérance, la tendre piété, la commisération pour soi-même & pour ses semblables, le grand intérêt de l'avenir. On en voit peu d'exemples dans nos célèbres orateurs: ils semblent avoir une sorte de pudeur qui les modère & qui les refroidit. En se livrant aux grands mouvements de l'Éloquence, ils croiroient prêcher en missionnaires; & c'est alors qu'ils seroient sublimes. Bossuet ne l'a jamais été plus que dans l'oraison funèbre d'Henriette; Massillon est fort au dessus de lui-même dans son sermon du Pécheur mourant; si Bourdaloue avoit eu autant de chaleur dans ses mouvements & dans ses peintures, que de vigueur dans ses raisonnements, rien jamais, dans ce genre, ne l'auroit égalé.

C'est donc en effet dans les missionnaires qu'il faut chercher les grands mouvements de l'Éloquence *pathétique*: & il reste un moyen de porter le talent de la Chaire plus loin qu'il n'a jamais été; c'est de composer comme Bourdaloue, d'écrire comme

Massillon, & de se livrer aux mouvements d'une âme profondément émue, comme Bridaine.) (*M. Marmontel.*)

PATRONYMIQUE, adj. Les noms *patronymiques* sont proprement ceux qui, étant dérivés du nom propre d'une personne, sont attribués à tous ses descendants. RR. πατήρ, gen. πατέρος, contr. πατρὸς, *pater* ; & ὄνομα, *nomen* : c'est comme si l'on disoit, *patrium nomen*. Selon cette étymologie, il sembleroit que ce nom ne devroit être donné qu'aux descendants immédiats de la personne dont le nom propre est radical, comme quand Hector, fils de Priam, est appelé *Priamides*, ou Énée, *Anchisiades*, &c. Mais on les applique également à toute la descendance, parce que le même homme peut être réputé père de tous ceux qui descendent de lui ; & c'est ainsi qu'Adam est le père commun de tous les hommes.

On a étendu encore plus loin la signification de ce terme, & l'on appelle noms *patronymiques*, ceux qui sont donnés d'après celui d'un frère ou d'une sœur, comme *Phoronis*, c'est à dire, *Isis Phoronei soror* ; d'après le nom d'un prince, à ses sujets, comme *Thesides*, c'est à dire, *Athenienfis*, à cause de Thésée roi d'Athènes ; d'après le nom du fondateur d'un peuple, comme *Romulides*, c'est à dire, *Romanus*, du nom de Romulus, fondateur de Rome & du peuple romain. Quelquefois même, par anticipation, on donne à quelques personnes un nom *patronymique*, tiré de celui de quelque illustre descendant, qui est considéré comme le premier auteur de leur gloire, comme *Ægidæ*, les ancêtres d'*Égée*.

La *Méthode grèque* de Port-Royal (*liv. VI, chap.* 4) fait connoître la dérivation des noms *patronymiques* grecs ; & la petite *Grammaire latine* de Vossius (*edit. Lugd. Bat.* 1644, *pag.* 75), explique celle des noms *patronymiques* de la langue latine.

Il faut observer que les noms *patronymiques* sont absolument du style poétique, qui s'éloigne toujours plus que la prose de la simplicité naturelle. (*M. Beauzée.*)

(N.) PAUVRETÉ, INDIGENCE, DISETTE, BESOIN, NÉCESSITÉ. *Synonymes.*

La *Pauvreté* est une situation de fortune opposée à celle des richesses, dans laquelle on est privé des commodités de la vie, & dont on n'est pas toujours le maître de sortir ; c'est pourquoi l'on dit que *Pauvreté* n'est pas vice. L'*Indigence* enchérit sur la *Pauvreté* ; on y manque des choses nécessaires ; elle est, dans l'état de la fortune, l'extrémité la plus basse, ayant à l'autre bout, pour antagoniste, la superfluïté, que fournissent les biens immenses : il n'y a point d'homme qui ne puisse s'en tirer, à moins qu'il ne soit hors d'état de travailler. La *Disette* est un manque de vivres, dont l'opposé est l'abondance ; elle semble venir d'un accident ou d'un défaut de provisions, plus tôt que d'un défaut de biens-fonds. Le *Besoin* & la *Nécessité* ont moins de raport à l'état & à la situation habituelle, que les trois mots précédents : mais ils en ont davantage au secours qu'on attend ou au remède qu'on cherche, avec cette différence entre eux deux, que le *Besoin* semble moins pressant que la *Nécessité*.

Une heureuse étoile ou d'heureux talents tirent de la *Pauvreté* ceux qui y sont nés, & la prodigalité y plonge les riches. Un travail assidu est le remède contre l'*Indigence* ; si l'on manque d'y avoir recours, elle devient une juste punition de la fainéantise. Les sages précautions préviennent la *Disette* ; les consommations superflues & immodérées la causent quelquefois. Quand on est dans le *Besoin*, c'est à ses amis qu'il faut demander de l'aide ; mais il faut aussi s'aider soi-même de peur de les importuner. Le moyen d'être secouru dans une extrême *Nécessité*, c'est d'implorer les personnes véritablement charitables.

Les Lettres ne sont guères cultivées au milieu des richesses, & elles le sont mal dans la *Pauvreté* ; une fortune honnête est leur état convenable. Le plus noble & le plus doux plaisir que procurent les grands biens à ceux qui les possèdent, est de pouvoir répandre un superflu, qui fournisse le nécessaire à ceux qui sont dans l'*Indigence* ; s'ils pensent & usent autrement de leur fortune, ils en sont indignes. Les *Disettes* qui arrivent dans l'État sont une marque indubitable que la police n'y est pas parfaite ou qu'elle n'y est pas fidèlement administrée. On connoît le véritable ami dans le *Besoin* ; mais tant qu'on peut, il ne faut pas se mettre dans le cas de faire cette épreuve. Un grand cœur ne se laisse point abattre dans la *Nécessité* ; il cherche des expédients pour en sortir, ou il la souffre avec une patience, que l'obscurité n'empêche pas d'être héroïque. (*L'abbé Girard.*)

* PENSÉE, s. f. *Art oratoire.* La *Pensée* en général est la représentation de quelque chose dans l'esprit ; & l'Expression est la représentation de la *Pensée* par la parole.

Les *Pensées* doivent être considérées dans l'Art oratoire comme ayant deux sortes de qualités : les unes sont appelées *logiques*, parce que c'est la raison & le bon sens qui les exigent ; les autres sont des qualités *de goût*, parce que c'est le goût qui en décide : celles-là sont la substance du discours, celles-ci en sont l'assaisonnement.

La première qualité logique essencielle de la *Pensée*, c'est qu'elle soit *vraie*, c'est à dire, qu'elle représente la chose telle qu'elle est. A cette première qualité tient la *Justesse* : une *Pensée* parfaitement vraie est juste. Cependant l'usage met quelque différence entre la *Vérité* & la *Justesse* de la *Pensée* : la *Vérité* signifie plus précisément

la conformité de la *Pensée* avec l'objet ; la *Justesse* marque plus expressément l'étendue. La *Pensée* est donc *vraie*, quand elle représente l'objet ; & elle est *juste*, quand elle n'a ni plus ni moins d'étendue que lui.

La seconde qualité est la *Clarté;* peut-être même est-ce la première, car une *Pensée* qui n'est pas *claire* n'est pas proprement une *Pensée*. La *Clarté* consiste dans la vûe nette & distincte de l'objet qu'on se représente, & qu'on voit sans nuage, sans obscurité ; c'est ce qui rend la *Pensée* nette. On le voit séparé de tous les autres objets qui l'environnent ; c'est ce qui la rend distincte.

La première chose qu'on doit faire quand il s'agit de rendre une *Pensée*, est donc de la bien reconnoître, de la démêler d'avec tout ce qui n'est point elle, d'en saisir les contours & les parties. C'est à quoi se réduisent les qualités logiques des *Pensées*.

Mais pour plaire, ce n'est pas assez d'être sans défaut ; il faut avoir des grâces, & c'est le goût qui les donne. Ainsi, tout ce que les *Pensées* peuvent avoir d'agrément dans un discours, vient de leur choix & de leur arrangement : toutes les règles de l'Élocution se réduisent à ces deux points, choisir & arranger. Étendons ces idées d'après l'auteur des *Principes de la Littérature* (*l'abbé* B*ATTEUX*) ; on en trouvera les détails instructifs.

Dès qu'un sujet quelconque est proposé à l'esprit, la face sous laquelle il s'annonce produit sur le champ quelques idées. Si l'on en considère une autre face, ce sont encore d'autres idées : on pénètre dans l'intérieur, ce sont toujours de nouveaux biens. Chaque mouvement de l'esprit fait éclore de nouveaux germes ; voilà la terre couverte d'une riche moisson : mais dans cette foule de productions, tout n'est pas le bon grain.

Il y a de ces *Pensées* qui ne sont que des lueurs fausses, qui n'ont rien de réel sur quoi elles s'apuient ; il y en a d'inutiles, qui n'ont nul trait à l'objet qu'on se propose de rendre ; il y en a de triviales, aussi claires que l'eau & aussi insipides ; il y en a de basses, qui sont au dessous de la dignité du sujet ; il y en a de gigantesques, qui sont au dessus : toutes productions qui doivent être mises au rebut.

Parmi celles qui doivent être employées, s'offrent d'abord les *Pensées communes*, qui se présentent à tout homme de sens droit, & qui paroissent naître du sujet sans nul effort : c'est la couleur foncière, le tissu de l'étoffe. Ensuite viennent les *Pensées* qui portent en soi quelque agrément, comme la vivacité, la force, la richesse, la hardiesse, le gracieux, la finesse, la nôblesse, *&c:* car nous ne prétendons pas faire ici l'énumération complette de toutes les espèces de *Pensées* qui ont de l'agrément.

La *Pensée vive* est celle qui représente son objet clairement & en peu de traits : elle frape l'esprit par sa clarté, & le frape vite par sa brièveté : c'est un trait de lumière. Si les idées arrivent lentement & par une longue suite de signes, la secousse momentanée ne peut avoir lieu. Ainsi, quand on dit à Médée, *Que vous reste-t-il contre tant d'ennemis ?* & qu'elle répond, *Moi :* voilà l'éclair. Il en est de même du mot d'Horace, *Qu'il mourût.*

La *Pensée forte* n'a pas le même effet que la *Pensée vive*, mais elle s'imprime plus profondément dans l'esprit ; elle y trace l'objet avec des couleurs foncées ; elle s'y grave en caractères ineffaçables. Bossuet admire les pyramides des rois d'Égypte, ces édifices faits pour braver la mort & le temps ; & par un retour de sentiment, il observe que ce sont des tombeaux : cette *Pensée* est *forte*. *La beauté s'envole avec la jeunesse ;* l'idée du vol peint *fortement* la rapidité de la fuite.

La *Pensée hardie* a des traits & des couleurs extraordinaires, qui paroissent sortir de la règle. Quand Despréaux ôsa écrire, *Le Chagrin monte en croupe & galope avec lui*, il eut besoin d'être rassûré par des exemples & par l'approbation de ses amis. Qu'on se représente le Chagrin assis derrière le cavalier, la métaphore est *hardie:* mais soutenir la *Pensée* en fesant galoper ce personnage allégorique, c'étoit s'exposer à la censure.

On sent assez ce que c'est que la *Pensée brillante ;* son éclat vient le plus souvent du choc des idées :

> Qu'à son gré désormais la Fortune me joue,
> On me verra dormir au branle de sa roue ;

les secousses de la Fortune renversent les Empires les plus affermis, & elles ne font que bercer le philosophe.

La *Pensée riche* est celle qui présente à la fois, non seulement l'objet, mais la manière d'être de l'objet, mais d'autres objets voisins, pour faire, par la réunion des idées, une plus grande impression. *Prens ta foudre :* le seul mot *foudre* nous peint un dieu irrité, qui va attaquer son ennemi & le réduire en poudre.

> Et la Scène françoise est en proie à Pradon :

quel homme que ce Pradon, ou plus tôt quel animal féroce, qui déchire impitoyablement la Scène françoise ! elle expire sous ses coups.

La *Pensée fine* ne représente l'objet qu'en partie, pour laisser le reste à deviner. On en voit l'exemple dans cette épigramme de M. de Maucroix :

> Ami, je vois beaucoup de bien
> Dans le parti qu'on me propose ;

Mais toutefois ne pressons rien :
Prendre femme est étrange chose ,
On doit y penser mûrement.
Gens sages, en qui je me fie ,
M'ont dit que c'est fait prudemment
Que d'y penser toute sa vie.

Quelquefois elle représente un objet pour un autre objet : celui qu'on veut présenter se cache derrière l'autre, comme quand on offre l'idée d'un livre chez l'épicier.

La *Pensée poëtique* est celle qui n'est d'usage que dans la Poésie, parce qu'en Prose elle auroit trop d'éclat & trop d'appareil.

La *Pensée naïve* sort d'elle-même du sujet, & vient se présenter à l'esprit sans être demandée.

Un boucher moribond, voyant sa femme en pleurs ,
Lui dit : « Ma Femme, si je meurs ,
» Comme en notre métier un homme est nécessaire ,
» Jâques, notre garçon, seroit bien ton affaire;
» C'est un fort bon enfant , sage, & que tu connois :
» Épouse-le , crois-moi ; tu ne saurois mieux faire ».
Helas ! dit-elle, *j'y songeois.*

Il y a des *Pensées* qui se caractérisent par la nature même de l'objet : on les appelle *Pensées nobles*, *grandes*, *sublimes*, *gracieuses*, *tristes*, &c, selon que leur objet est noble, grand, sublime, gracieux, triste, *&c.*

Il y a encore une autre espèce de *Pensées*, qui en portent le nom par excellence, sans être désignées par aucune qualité qui leur soit propre. Ce sont ordinairement des réflexions de l'auteur même, enchâssées avec art dans le sujet qu'il traite. Quelquefois c'est une maxime de Morale, de Politique ; *Rien ne touche les peuples comme la bonté* : d'autres fois c'est une image vive; *Trois guerriers* (les Horaces) *portoient en eux tout le courage des romains.*

A toutes ces espèces de *Pensées* répondent autant de sortes d'Expressions. De même qu'il y a des *Pensées* communes, & des *Pensées* accompagnées d'agrément ; il y a aussi des termes propres & sans agrément marqué , & des termes empruntés , qui ont la plupart un caractère de vivacité , de richesse, *&c*, pour représenter les *Pensées* qui sont dans le même genre : car l'Expression, pour être juste, doit être ordinairement dans le même goût que la *Pensée.*

Je dis *ordinairement*; parce qu'il se peut faire qu'il y ait dans l'Expression un caractère qui ne se trouve point dans la *Pensée*. Par exemple , l'Expression peut être fine , sans que la *Pensée* le soit : quand Hyppolite dit , en parlant d'Aricie , *Si je la haïssois , je ne la fuirois pas* ; la *Pensée* n'est pas fine , mais l'Expression l'est, parce qu'elle n'exprime la *Pensée* qu'à demi. De même l'Expression peut être hardie sans que la *Pensée* le soit, & la *Pensée* peut l'être sans l'Expression. Il en est de même de la noblesse , & de presque toutes les autres qualités.

Ce qui produit entre elles cette différence , est la diversité des règles de la nature & de celles de l'art en ce point. Il seroit naturel que l'Expression eût le même caractère que la *Pensée* , mais l'art a ses raisons, pour en user autrement. Quelquefois par la force de l'Expression , on donne du corps à une idée foible; quelquefois par la douceur de l'une on tempère la dureté de l'autre : un récit est long, on l'abrège par la richesse des Expressions ; un objet est vil, on le couvre , on l'habille de manière à le rendre décent : il en est ainsi des autres cas.

Enfin si quelqu'un me demandoit quel est le choix qu'on doit faire des *Pensées* dans l'Elocution, je lui répondrois que c'est tout ensemble le génie & le goût qui peuvent l'en instruire : l'un lui suggèrera les plus belles *Pensées* , l'autre les placera dans leur ordre ; parce que le goût & le jugement n'adoptent que ce qui peut prendre la teinte du sujet & faire un même corps avec le reste. *Principes de la Littérature.* III. *Partie* , *sect.* j , *art.* 3. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(¶ Le rédacteur de cet article auroit pu puiser encore avec avantage dans deux autres sources ; *La manière de bien* penser *dans les ouvrages d'esprit* , & *La manière d'enseigner & d'étudier les Belles-Lettres par raport à l'esprit & au cœur.*

Le premier de ces deux ouvrages est du P. Bouhours : le titre seul annonce qu'il a pour objet les *Pensées* dont il s'agit ici ; & il étoit possible d'en tirer de bonnes observations & des exemples utiles. C'est ce qu'a très-bien vu Rollin , auteur du second ouvrage, qui en a tiré une partie de ce qu'il dit sur les *Pensées*. (*Liv.* III, *Chap.* iij , *Art.* 2 , §. 2.)

Il m'a semblé utile de faire ici cette remarque , & de conseiller la lecture de ces deux ouvrages.) (*M.* BEAUZÉE.)

PENSÉE , OPÉRATION DE L'ESPRIT, PERCEPTION, SENSATION, CONSCIENCE, IDÉE , NOTION. *Synonymes.*

Tous ces termes semblent être synonymes, du moins à des esprits superficiels & paresseux, qui les emploient indifféremment dans leur façon de s'expliquer : mais comme il n'y a point de mots absolument synonymes, & qu'ils ne le sont tout au plus que par la ressemblance que produit en eux l'idée générale qui leur est commune à tous ; je vas marquer leur différence délicate, c'est à dire , la manière dont chacun diversifie une idée principale par l'idée accessoire qui lui constitue un caractère propre & singulier. Cette idée principale

qu'énoncent tous ces mots, eſt celle de la *Penſée*; & les idées acceſſoires qui les diſtinguent, en ſorte qu'ils n'en ſont point parfaitement ſynonymes, en ſont les diverſes nuances.

On peut donc regarder le mot *Penſée*, comme celui qui exprime toutes les opérations de l'âme. Ainſi, j'appellerai *Penſée* tout ce que l'âme éprouve, ſoit par des impreſſions étrangères ſoit par l'uſage qu'elle fait de ſa réflexion : *Opération*, la *Penſée*, en tant qu'elle eſt propre à produire quelque changement dans l'âme, & par ce moyen à l'éclairer & à la guider : *Perception*, l'impreſſion qui ſe produit en nous à la préſence des objets : *Senſation*, cette même impreſſion, en tant qu'elle vient par les ſens. *Conſcience*, la connoiſſance qu'on en prend : *Idée*, la connoiſſance qu'on en prend comme image : *Notion*, toute *Idée* qui eſt notre propre ouvrage.

On ne peut prendre indifféremment l'un pour l'autre, qu'autant qu'on n'a beſoin que de l'*Idée* principale qu'ils ſignifient (1). On peut appeler les *Idées* ſimples, indifféremment *Perceptions* ou *Idées*; mais on ne doit pas les appeler *Notions*, parce qu'elles ne ſont pas l'ouvrage de l'eſprit. On ne doit pas dire la *Notion* du blanc; il faut dire la *Perception* du blanc. Les *Notions*, à leur tour, peuvent être conſidérées comme images : l'on peut par conſéquent leur donner le nom d'*Idées*, mais jamais celui de *Perceptions*; ce ſeroit faire entendre qu'elles ne ſont pas notre ouvrage : on peut dire la *Notion* de la hardieſſe, & non la *Perception* de la hardieſſe; ou, ſi l'on veut faire uſage de ce terme, il faut dire, les *Perceptions* qui compoſent la *Notion* de la hardieſſe. Une choſe qu'il faut encore remarquer ſur les mots d'*Idée* & de *Notion*, c'eſt que le premier ſignifiant une *Perception* conſidérée comme image, & le ſecond une *Idée* que l'eſprit a lui-même formée; les *Idées* & les *Notions* ne peuvent appartenir qu'aux êtres qui ſont capables de réflexion : quant aux bêtes, ſi tant eſt qu'elles penſent & qu'elles ne ſoient point de purs automates, elles n'ont que des *Senſations* & des *Perceptions*; & ce qui n'eſt pour elles qu'une *Perception*, devient *Idée* à notre égard, par la réflexion que nous feſons que cette *Perception* repréſente quelque choſe. (*Anonyme.*)

(N.) PENSER, SONGER, RÊVER. *Synonymes.*

On *penſe* tranquilement & avec ordre, pour connoître ſon objet. On *ſonge* avec plus d'inquiétude & ſans ſuite, pour parvenir à ce qu'on ſouhaite. On *rêve* d'une manière abſtraite & profonde, pour s'occuper agréablement.

Le philoſophe *penſe* à l'arrangement de ſon ſyſtême. L'homme embarraſſé d'affaires *ſonge* aux expédients pour en ſortir. L'amant ſolitaire *rêve* à ſes amours.

J'ai ſouvent remarqué que les choſes obſcures ne paroiſſent claires qu'à ceux qui ne ſavent pas *penſer* nettement; ils entendent tout ſans pouvoir rien expliquer. Eſt-il ſage de *ſonger* aux beſoins de l'avenir d'une façon qui faſſe perdre la jouïſſance des biens préſents? Le plaiſir de *rêver* eſt peut-être le plus doux, mais le moins utile & le moins raiſonnable de tous. (*L'abbé Girard.*)

PENTACROSTICHE, adj. On appelle *Pentacroſtiches* des vers diſpoſés de manière qu'on y trouve toujours cinq Acroſtiches du même nom en cinq diviſions de chaque vers. *Voyez* Acrostiche. (*Anonyme.*)

* PENTAMÈTRE, adj. Dans la Poéſie grèque & latine, ſorte de vers compoſé de cinq pieds ou meſures. Ce mot vient du grec πεντε, *cinq*, & μετρον, *meſure*.

Les deux premiers pieds d'un vers *pentamètre* peuvent être dactyles ou ſpondées, ſelon la volonté du poète; le troiſième eſt toujours un ſpondée, & les deux derniers ſont anapeſtes.

On le ſcande ordinairement en laiſſant une céſure longue après le ſecond & le quatrième pied, en ſorte que ces deux céſures forment comme le cinquième.

On le joint ordinairement aux vers hexamètres, dans les élégies, les épitres, les épigrammes, & autres petites pièces. Il n'y a point de pièces compoſées de vers *pentamètres* ſeuls. *Voyez* Hexamètre. (*Anonyme.*)

(¶ Quand on diſtingue deux céſures dans le vers *pentamètre*, il faut dire que les deux premiers pieds, dactyles ou ſpondées, ſont ſuivis d'une céſure longue; & les deux autres pieds, néceſſairement dactyles, également ſuivis d'une céſure longue. Exemples :

Tēmpŏră | sī fŭĕ | rīnt | nūbĭlă, | ſōlŭs ĕ | ris.
Nōn bĕnĕ | coēlēs | tes īmpĭă dēxtră cŏ | lit.
Nōn dū | rīs lăcry | mās | vūltĭbŭs | āſpĭcĭ | ant.
Vīs dī cām quīd | sīs? Māgnŭs ĕs | ārdĕlĭ o.

(*M. Beauzée.*)

PÉRIODE, ſ. f. En termes de Grammaire & de Rhétorique, c'eſt une petite étendue de diſcours qui renferme un ſens complet, dont on diſtingue la fin par un point (.), & les parties ou diviſions par la virgule (,), ou par le point avec la vir-

(1) Si l'on n'a beſoin que de l'idée principale commune à tous ces mots, le terme de *Penſée* doit être employé excluſivement; en employer un autre, ce ſeroit ſe reſtreindre mal à propos à l'eſpèce qu'il caractériſe. Le principe de l'auteur, comme on le voit par ce qui ſuit, ne tombe donc que ſur l'idée principale qui peut être commune à quelques-uns des ſix autres termes, & non à tous. (*M. Beauzée.*)

gule (;), ou par les deux points (:). *Voyez* POINT.

Le P. de Colonia définit la *Période* une pensée courte, mais parfaite, composée d'un certain nombre de membres & de parties dépendantes les unes des autres, & jointes ensemble par un lien commun.

La *Période*, suivant la fameuse définition d'Aristote, est un discours qui a un commencement, un milieu, & une fin, qu'on peut voir tout à la fois. Il définit aussi la *Période* composée de membres, une Élocution achevée, parfaite pour le sens, qui a des parties distinguées, & qui est facile à prononcer tout d'une haleine.

Un auteur moderne définit la *Période* d'une manière beaucoup plus courte & plus claire; Une phrase composée de plusieurs membres, liés entre eux par le sens & par l'harmonie.

On distingue en général de deux sortes de *Périodes*, la *Période* simple & la *Période* composée. La *Période* simple, est celle qui n'a qu'un membre, comme *La vertu seule est la vraie noblesse*: c'est ce qu'on appelle autrement *Proposition*; les grecs la nommoient μονοκολος. La *Période* composée, est celle qui a plusieurs membres, & l'on en distingue de trois sortes; savoir, la *Période* à deux membres, appelée par les grecs διχολος, & par les latins *bimembris*; la *Période* à trois membres, τρικολος, *trimembris*; & celle à quatre membres, τετραχολος, ou *quadrimembris*.

Une vraie *Période* oratoire ne doit avoir ni moins de deux membres, ni plus de quatre: ce n'est pas que les *Périodes* simples ne puissent avoir lieu dans le discours; mais leur briéveté le rendroit trop décousu & en banniroit l'harmonie, pour peu qu'elles y fussent multipliées.

Dès qu'une *Période* passe quatre membres, elle perd le nom de *Période*, & prend celui de *Discours périodique*.

Voici un exemple d'une *Periode* à deux membres, tiré de Ciceron: *Ergo & mihi meæ vitæ pristinæ consuetudinem, C. Cæsar, interclusam aperuisti* (premier membre); *& his omnibus, ad bene de republicâ sperandum, quasi signum aliquod sustulisti* (second membre).

Exemple de la *Période* à trois membres: *Nam quum antea per ætatem hujus loci auctoritatem contingere non auderem* (premier membre); *statueremque nihil huc, nisi perfectum ingenio elaboratumque industriâ afferri oportere* (second membre): *omne meum tempus amicorum temporibus transmittendum putavi* (troisième membre). Cic. *pro lege Maniliâ.*

On trouve un exemple de la *Période* à quatre membres dans la belle description que fait le même orateur du supplice des parricides, qu'on jetoit dans la mer enfermés dans un sac: *Ita vivunt, ut ducere animam de cœlo non queant* (premier membre); *ita moriuntur, ut eorum ossa terra non tangat* (second membre); *ita jactantur fluctibus, ut nunquam abluantur* (troisième membre); *ita postremo ejiciuntur, ut ne ad saxa quidem mortui conquiescant* (quatrième membre). Cic. *pro Roscio amerino.*

Les anciens orateurs observoient assez scrupuleusement les règles de l'art pour la mesure, l'étendue, & l'harmonie des *Périodes* dans leurs harangues; mais dans les langues modernes, on est beaucoup moins sévère ou plus négligent.

Selon les règles de l'art oratoire, les membres d'une *Période* doivent être égaux au moins à peu près, afin que les repos ou suspensions de la voix, à la fin de chaque membre, puissent être à peu près les mêmes: mais on n'a point égard à cette règle, quand ce qu'on écrit n'est pas destiné à être prononcé en public.

Le discours ordinaire & familier admet des *Périodes* plus longues & plus courtes que les *Périodes* oratoires. Dans un discours public, les *Périodes* trop courtes & pour ainsi dire mutilées nuisent au grand & au sublime, dont elles interrompent la marche majestueuse. Au contraire, les *Périodes* trop longues appesantissent cette marche, tiennent l'esprit de l'auditeur dans une suspension qui produit souvent de l'obscurité dans les idées. D'ailleurs, la voix de l'orateur n'est pas assez forte pour soutenir le ton jusqu'au bout; on sait, à cet égard, les plaisanteries qu'on a faites sur les longues *Périodes* de Maimbourg. Phalarée, Hermogène, Térence, & les autres rhéteurs bornent à quatre membres la juste longueur de la *Période*, appelée par les latins *ambitus* & *circuïtus*, selon ce distique;

Quatuor è membris plenum formare videbis
Rhetora circuïtum, sive ambitus ille vocatur.

C'est aussi le sentiment de Cicéron, qui dit dans l'Orateur: *Constat ille ambitus & plena comprehensio ex quatuor fere partibus, quæ membra dicuntur, ut & aures impleat & ne brevior sit quam satis est neque longior.*

Cet orateur nous fournit un exemple du discours *périodique* dans l'exorde de l'oraison pour le poète Archias: *Si quid est in me ingenii, Judices, quod sentio quam sit exiguum; aut si qua exercitatio dicendi, in quâ me non inficior mediocriter esse versatum; aut si hujusce rei ratio aliqua, ab optimarum artium studiis & disciplinâ profecta, à quâ ego confiteor nullum ætatis meæ tempus abhorruisse: earum rerum omnium vel in primis hic Aul. Licinius fructum à me repetere propè suo jure debet.*

Il y a encore des *Périodes* qu'on nomme *rondes*, & d'autres qu'on nomme *carrées*, à cause de leur construction & de leur chute différentes. La *Période carrée* est celle qui est composée de trois ou quatre membres égaux distingués l'un de l'autre, comme celle que nous avons citée sur le

châtiment des parricides, ou celle-ci de Fléchier : *Si M. de Turenne n'avoit su que combattre & vaincre* (premier membre), *s'il ne s'étoit élevé au dessus des vertus humaines* (second membre), *si sa valeur & sa prudence n'avoient été animées d'un esprit de foi & de charité* (troisième membre); *je le mettrois au rang de Fabius & des Scipions* (quatrième membre). Tous ces membres, comme on voit, ont entre eux une juste proportion.

La *Période ronde* est celle dont les membres sont tellement joints & pour ainsi dire enchâssés les uns dans les autres, qu'à peine voit-on ce qui les unit; de sorte que la *Période* entière coule avec une égalité parfaite, sans qu'on y remarque de repos considérables : telles sont les *Périodes* de Cicéron à deux & à trois membres, raportées ci-dessus.

D'autres appellent *Période ronde*, celle dont les membres sont tellement disposés, qu'on pourroit mettre le commencement à la fin & *vice versâ*, sans rien ôter au sens ni à l'harmonie du discours; & ils en citent pour exemple cette *Période* de Cicéron : *Si quantum in agro locisque desertis audacia potest, tantum in foro atque in judiciis impudentia valeret; non minùs nunc in causâ cederet Aulus Cæcina Sexti Æbutii impudentiæ, quam tum in vi faciendâ cessit audaciæ :* car on pourroit la commencer par ces mots : *non minùs nunc in causâ cederet*, &c, sans que la pensée ni le nombre oratoire en souffrissent.

Enfin, on appelle *Période croisée* (Periodus decussata), celle dont les membres sont opposés, telle qu'est celle qu'on vient de lire, ou celle-ci de Fléchier : *Plus grande dans ce dépouillement de sa grandeur, & plus glorieuse lorsqu'entourée de pauvres, de malades, ou de mourants, elle participoit à l'humilité & à la patience de Jésus-Christ, que lorsqu'entre deux haies de troupes victorieuses, dans un char brillant & pompeux, elle prenoit part à la gloire & aux triomphes de son époux.* On en trouve un grand nombre de cette espèce dans cet orateur, qui donnoit beaucoup & peut-être trop dans les antithèses. *Voy.* ANTITHÈSE.

Au demeurant, il n'y a guères de lois à prescrire sur l'emploi de la *Période.* En général, le commencement d'un discours grave & noble sera *périodique;* mais dans le cours de la harangue, l'orateur se laisse diriger par le caractère de ses pensées, par la nature de ses images, par le sujet de son récit : tantôt ses phrases sont coupées, courtes, vives, & pressées; tantôt elles deviennent plus longues, plus tardives, & plus lentes. On aquiert, par une longue habitude d'écrire, la facilité de prendre le rhythme qui convient à chaque chose & à chaque instant, presque sans s'en apercevoir & à la longue; ce goût, dont la nature donne le germe & que l'exercice déploie, devient très-scrupuleux. (*ANONYME.*)

PÉRIODE, *Belles-Lettres*, se dit aussi du caractère ou du point (.), qui marque & détermine la fin des *Périodes* dans le discours, & qu'on appelle communément *plein repos* ou *point. Voyez* PONCTUER.

Le P. Buffier remarque qu'il se rencontre deux difficultés dans l'usage de la *Période* ou du point; savoir, de la distinguer du *colon* ou des deux points, & de déterminer précisément la fin d'une *Période* ou d'une pensée.

On a remarqué que les membres surnuméraires d'une *Période*, séparés des autres par des *colons* & des *demi-colons*, commencent ordinairement par une conjonction. Cependant il est certain que ces conjonctions sont encore plus souvent le commencement d'une nouvelle *Période*, que des membres surnuméraires de la *Période* précédente. C'est le sens du discours & le discernement de l'auteur, qui doivent le guider dans l'usage qu'il fait de ces deux différentes ponctuations. Une règle générale là-dessus & qu'il faut admettre si l'on ne veut pas renoncer à toutes les règles, c'est que, quand le membre surnuméraire est aussi long que le reste de la *Période*, c'est alors une *Période* nouvelle; que s'il est beaucoup plus court, c'est un membre de la *Période* précédente.

La seconde difficulté consiste en ce qu'il y a plusieurs phrases courtes & coupées, dans lesquelles le sens paroît être complet, & qui néanmoins ne semblent pas être de nature à devoir se terminer par un point. Ce qui arrive fréquemment dans le discours libre & familier; par exemple : *Vous êtes en suspens : faites promptement vos propositions : vous seriez blâmables d'hésiter plus long temps.* D'où l'on voit qu'il y a de simples phrases, dont le sens est aussi complet que celui des *Périodes*, & qui, à la rigueur, doivent être terminées par des points; mais leur brièveté fait qu'on y substitue les deux points. *Voyez* PONCTUATION. (*ANONYME.*)

PÉRIODE. *Art oratoire.* Cicéron, dans son livre du *Parfait orateur*, a donné une attention sérieuse au nombre, & singulièrement à la *Période.* Il en recherche l'origine, la cause, la nature, & l'usage.

La *Période* fut inventée par les rhéteurs qui, dans la Grèce, avoient précédé Isocrate; mais ce fut lui qui la perfectionna, en donnant au nombre plus de naturel & d'aisance, & en corrigeant l'abus immodéré que les inventeurs en avoient fait dans un style trop compassé.

Ce qui donna lieu à cette invention, ce fut la prédilection de l'oreille pour certaines mesures & pour certaines cadences que le hasard avoit fait prendre à l'Élocution oratoire, & sa répugnance pour un amas informe de phrases tronquées & mutilées ou immodérément diffuses. *Mutila sentit quædam & quasi decurtata; quibus, tanquam debito*

debito fraudetur, offenditur: productiora alia & quasi immoderatiùs excurrentia.

Ainsi, jusqu'au temps d'Hérodote, le style nombreux & *périodique* fut inconnu; mais comme le hasard en produisoit les formes & que la nature en indiquoit l'usage, l'observation donna naissance à l'art. *Herodotus & eadem superior ætas numero caruit, ... nisi quando temerè ac fortuito . . . Notatio naturæ & animadversio peperit artem.* Mais l'esprit, autant que l'oreille, dut indiquer les formes de la *Période*; & le sentiment de l'harmonie ne fit que la perfectionner: car la pensée porte avec elle ses parties, ses intervalles, ses suspensions, & ses repos; & comme elle naît dans l'esprit, à peu près revétue des mots qui doivent l'énoncer, elle indique au moins vaguement la forme qui lui est analogue. *Ante enim circumscribitur mente sententia, confestimque verba concurrunt, quœ mens eadem, quâ nihil est celerius, statim dimittit, ut suo quodque loco respondeat: quorum descriptus ordo aliàs aliâ terminatione concluditur; atque omnia illa & prima & media verba spectare debent ad ultimum.*

Voilà donc la *Période*, aussi bien que l'incise, indiquée par la nature & prescrite par la pensée: en sorte que, si la pensée n'est qu'une perception simple & isolée, la phrase le sera comme elle; mais si la pensée est elle-même un composé de perceptions correspondantes & liées par leurs relations réciproques, il faut bien que les mots qui doivent l'exprimer conservent les mêmes raports, les mêmes liaisons entre eux.

Cependant comme les raports & les liaisons de nos idées peuvent être ou expressément indiqués ou sousentendus, & que l'esprit, pour apercevoir que deux idées se correspondent ou que l'une émane ou dépend de l'autre, n'a souvent besoin que de les voir se succéder sans liaison expresse, alors celui qui les énonce est libre, ou de les lier dans son style, ou de les détacher: & ici l'art commence à exercer le droit de modifier la nature.

Mais l'art lui-même n'agit pas sans raison; & ses règles, pour corriger & pour embellir la nature, sont prises dans la nature même. Le style *périodique* & le style concis ne doivent donc pas s'employer indifféremment & sans choix.

1°. Ni l'un ni l'autre ne doit être trop continu: le style coupé seroit fatiguant pour l'esprit, qui ne veut pas travailler sans cesse à découvrir, entre les idées, des raports que les mots ne lui indiquent jamais: de plus il seroit, pour l'oreille, rompu, raboteux, cahotant, & ce qui n'est pas suportable, dur & monotone à la fois. Le style *périodique*, dans sa continuïté, auroit aussi trop de monotonie: il seroit lâche, diffus, trainant, & par le nombre d'incidents qu'il emploieroit pour s'arrondir, & par le soin de marquer sans cesse les liaisons, même les plus faciles à suppléer par la pensée: il manqueroit de naturel; & en dècelant, dans sa construction, trop d'étude & trop d'artifice, il détruiroit la confiance, qui seule nous dispose à la persuasion. Enfin, quoiqu'il ne soit pas vrai qu'une *Période* soit *une élocution qui se prononce facilement tout d'une haleine*, cependant, comme les demi-repos qui séparent ses membres, ne donnent lieu qu'à une respiration pressée, & pénible à la longue, si l'orateur, par intervalle, n'avoit pas des repos absolus plus fréquents, il souffriroit & il feroit souffrir.

2°. Soit l'incise, ou soit la *Période*, il y a pour l'une & pour l'autre une juste longueur. L'incise est dans sa force, dit Cicéron, lorsqu'elle est composée de deux ou trois mots: elle en peut avoir davantage; mais il ne veut pas la réduire à un seul. Et en effet, il faut qu'un mot soit bien frappant pour faire seul une impression vive. La *Période* doit pouvoir être saisie ensemble & comme d'un coup-d'œil; sa mesure est donc limitée par la faculté commune d'apercevoir & d'embrasser tout le cercle d'une pensée: Cicéron la réduit à l'étendue de quatre vers hexamètres; & dans les exemples qu'il en donne elle ne s'étend guère au dela. Dans notre langue elle a fréquemment l'étendue de huit de nos vers héroïques; & ses membres, sans affecter une parfaite symétrie, ne laissent pas que d'avoir entre eux une sorte d'égalité.

3°. L'incise & la *Période* doivent être nombreuses; l'incise, d'autant plus qu'elle est plus isolée & plus frapante; la *Période*, pour captiver l'oreille & se concilier sa faveur.

De quelle importance, nous dira-t-on, peut être le suffrage de l'oreille pour qui ne vient pas amuser un auditoire oisif avec une éloquence vaine, mais instruire, persuader, convaincre, émouvoir un auditoire sérieusement occupé ou de grands intérêts ou de vérités importantes? Que fait alors la mesure, le nombre, la forme de la phrase, à la force de la pensée & à celle du sentiment?

Celui qui fait cette question, ne sait donc pas combien l'âme, l'esprit, la raison même sont dominés par les sens? S'il croit les affections intimes ou d'un auditoire ou d'un juge indépendantes des impressions faites sur leurs oreilles, il doit les croire indépendantes des impressions que reçoivent leurs ieux: pour lui, l'action même de l'orateur, l'expression du geste, & du visage, & de la voix est donc étrangere à l'Éloquence; & ce que les deux hommes les plus éloquents de l'antiquité, Demosthène & Cicéron, regardoient comme la partie la plus essencielle de leur art, lui est inutile & superflu. Malheur à l'innocence, à la justice, & à la vérité, si elles ont pour adversaire un orateur qui parle aux sens, & pour défenseur un philosophe qui pense ne devoir parler qu'à l'esprit & à la raison.

Mais quel que soit le charme & le pouvoir d'un style harmonieux, est-il raisonnable de le

chercher dans les langues modernes, dans des langues sans prosodie, & privées de l'inversion?

Quant à la prosodie, il n'est aucune langue qui n'en ait une plus ou moins décidée, & dont un habile écrivain ne puisse tirer avantage. Pour l'inversion, j'avoue que, du côté de l'harmonie, elle est d'un prix inestimable; mais dans les langues où l'orateur n'a pas le choix de la place des mots, il a du moins le choix des mots eux-mêmes, & des tours qui, dans la syntaxe, sont les plus dociles au nombre: c'est avec ces deux seuls moyens de façonner l'expression, que Racine & que Massillon ont su la rendre harmonieuse. Ceux donc qui regardent comme puéril ou infructueux le soin de se former l'oreille au choix du nombre, du mouvement, de la coupe du style indiquée par la nature, n'ont qu'à lire attentivement & les vers de Racine & la prose de Massillon, comme Massillon & Racine lisoient Cicéron & Virgile.

4°. L'incise & la *Période* seront placées par la nature même, c'est à dire, en raison de leur analogie avec l'image ou le sentiment, avec l'impulsion donnée au style par les affections de l'âme, par la succession des idées, & par le mouvement plus lent ou plus rapide, plus soutenu ou plus entrecoupé, qu'elles impriment au discours.

Dans des harangues, dont le genre est modéré, tranquile, sans contention, sans passion, le style *périodique* est naturellement placé; & lors même que l'artifice en est sensible, il ne nuit point à l'orateur. *Nam quum is est auditor, qui non vereatur ne compositæ orationis insidiis sua fides attentetur, gratiam quoque habet oratori voluptati aurium servienti.*

Dans l'Éloquence du Barreau, le style *périodique* ne doit point dominer. *Si enim semper utare, quum satietatem affert, tum quale sit etiam ab imperitis agnoscitur; detrahit præterea actionis dolorem, aufert humanum sensum actoris, tollit funditùs veritatem & fidem.* Mais il n'en doit pas être exclu. Dans la louange, où il s'agit d'amplifier avec magnificence, dans une narration qui demande plus de pompe & de dignité que de chaleur & de pathétique, dans l'amplification en général, la *Période* est d'un usage plus convenable & plus fréquent. *Sæpe etiam in amplificandâ re, concessu omnium, funditur numerosè & volubiliter oratio. Id autem tunc valet, quum is qui audit ab oratore jam obsessus est ac tenetur.* Mais nulle part il ne faut négliger de varier les mouvements du style; & lors même qu'il est le plus susceptible des dévelopements de la *Période*, comme dans les péroraisons, Cicéron recommande d'y méler des incises.

Le style coupé, ou en incises, convient à l'énumération, à la gradation, aux descriptions animées, à l'accumulation, à l'argumentation pressante, aux mouvements passionnés: *Hæc enim (incisa) in veris causis maximam partem orationis obtinent.* Mais Cicéron demande aussi qu'après un certain nombre de ces phrases coupées, il en succède une qui ait plus de consistance & qui leur serve de clôture & d'appui. *Deinde omnia, tanquam crepidine quâdam, comprehensione longiore sustinentur.*

Quant à la facilité de passer de la *Période* à l'incise, le moindre exercice la donne. Il suffit de retrancher le terme qui exprime le raport & la liaison des parties de la *Période*: alors chacune d'elles fera un sens fini. *His igitur singulis versibus (hexametrorum instar) quasi nodi apparent continuationis, quos in ambitu conjungimus. Sin membratim volumus dicere, insistimus: idque, quum opus est, ab isto cursu invidioso facilè nos & sæpe disjungimus.*

Mais dans quelque genre d'Éloquence qu'on employe le style *périodique*, il faut que la nature semble elle-même l'avoir placé & en avoir marqué le nombre. *Compositione ita structa verba sint, ut numerus non quæsitus, sed sequutus esse videatur.* Cicéron veut que le nombre soit lent dans les expositions, rapide dans les contentions. *Cursum contentiones magis requirunt; expositiones rerum, tarditatem:* & il indique les différents moyens de précipiter ou de ralentir la *Période*.

Il est quelquefois nécessaire d'abréger la phrase ou de l'étendre, uniquement pour contenter l'oreille. *Sæpe accidit ut aut citiùs insistendum sit, aut longiùs procedendum, ne brevitas defraudasse aures videatur, aut longitudo obtudisse;* & il n'y a personne qui n'ait senti cette vérité en écrivant: mais ce ne doit jamais être en employant des mots parasites & superflus. *Ne verba trajiciamus apertè, quo meliùs aut cadat aut volvatur oratio.*

Cicéron n'est point de l'avis de ceux qui pensoient que c'étoit assez que le nombre fût sensible à la chute des *Périodes*; & l'on voit que non seulement il s'appliquoit à fraper l'oreille en débutant, & à la satisfaire en terminant sa phrase par une chute harmonieuse, mais qu'à tous les sens suspendus il plaçoit un nombre marqué. *Plerique censent cadere tantum numerosè oportere, terminarique sententiam. Est autem, ut id maxime deceat; non id solum . . . . quare, quum aures extremum semper expectent, in eoque acquiescant, id vacare numero non oportet; sed ad hunc exitum tamen à principio fieri debet verborum illa comprehensio, & tota à capite ita fluere, ut ad extremum veniens ipsa consistat.*

Il recommande singulièrement de varier les désinences: *In oratione prima pauci cernunt, postrema plerique: quæ quoniam apparent & intelliguntur, varianda sunt; ne aut animorum judiciis repudientur, ne aurium satietate.*

Tels sont, à l'égard du style *périodique*, les préceptes de l'un des plus harmonieux écrivains en

Éloquence ; & dans toutes les langues il eſt poſſible de profiter de ſes leçons.

Si l'on veut avoir ſous les ieux la formule de la *Période* françoiſe ; en voici des exemples.

Période à quatre membres.

Pourquoi voudriez-vous être reſpecté dans vos malheurs ; pourquoi voudriez-vous que l'on fût ſenſible à vos peines ; vous qui, dans vos proſpérités, avez montré tant d'inſolence ; vous qui n'avez jamais accordé une larme, un regard aux infortunes ?

Période à trois membres.

Pourquoi voudriez-vous être plaint & reſpecté dans vos malheurs ; vous qui, &c.

Période à deux membres.

Pourquoi voudriez-vous être reſpecté dans vos malheurs ; vous qui, dans vos proſpérités, avez montré tant d'inſolence ?

Rompez la liaiſon, & ditez : *Vous n'avez montré que de l'orgueil dans vos proſpérités. Vous n'avez pas droit de prétendre qu'on reſpecte votre infortune.* Alors vous aurez des inciſes.

Il y avoit, du temps de Cicéron, des hommes, ou ſévères ou envieux, qui trouvoient trop d'artifice dans le ſtyle *périodique. Nimis enim inſidiarum*, diſoient-ils, *ad capiendas aures, adhiberi videtur, ſi, etiam in dicendo, numeri ab oratore quæruntur.*

Il y en avoit d'autres qui n'y voyoient que de l'art, & qui n'en ſentoient point l'agrément & le charme. C'eſt de ces ennemis d'un ſtyle harmonieux, *périodique*, arrondi, *numeroſæ & aptæ orationis* ; c'eſt de ces artiſans d'un ſtyle informe & raboteux (*ipſi infracta & amputata loquuntur*), que Cicéron diſoit : *Quas aures habeant, aut quid in his hominis ſimile ſit neſcio.* « Mais quelques oreilles » qu'ils aient, les miennes ſe plaiſent, ajoutoit-il » au ſentiment du nombre & à la forme régulière » & complette de la *Période*, & ne peuvent s'ac» coutumer ni à des phraſes eſtropiées, ni à des » phraſes rédondantes : *Meæ quidem & perfecto » completoque verborum ambitu gaudent, & » curta ſentiunt, nec amant redundantia.*

» Ces détracteurs de la *Période*, pourſuivoit Ci» céron, trouvent plus beau un ſtyle dur, rompu, » & mutilé ; mais ſi la penſée & l'expreſſion ne » perdent rien de leur juſteſſe à rouler enſemble » juſqu'à leur repos, pourquoi vouloir que le ſtyle » boite ou s'interrompe à chaque pas ? *Sin probæ » res, lecta verba, quid eſt cur claudicare aut » inſiſtere orationem malint, quam cum ſententiâ » pariter excurrere ?* Cette *Période*, qui leur eſt » *odieuſe*, ne fait autre choſe que d'embraſſer la » penſée dans un cercle de mots régulier & com» plet. *Hic enim invidus numerus nihil affert » aliud, niſi ut ſit aptis verbis comprehenſa ſen» tentia* ».

Par parenthèſe, il eſt aſſez plaiſant que cet *invidus numerus* ait fait dire à quelqu'un, que *la Période eſt fille de l'envie.* Mais continuons d'écouter Cicéron.

« Nos anciens s'occupèrent, dit-il, de la penſée » & de l'expreſſion avant que de ſonger au nombre ; » car ce qu'il y a de plus néceſſaire & de plus » facile en même temps, eſt ce qu'on invente d'a» bord. *Nam quod & facilius eſt & magis neceſ» ſarium, id ſemper ante cognoſcitur.* Mais dès » qu'on eut trouvé la *Période*, tous les grands » Orateurs l'adoptèrent : *quâ inventâ, omnes uſos » magnos Oratores videmus.* Que ſi ſes détracteurs » ont des oreilles aſſez inhumaines, aſſez ſauvages » pour en méconnoître le charme, n'y a-t-il au » moins rien qui les frape dans l'exemple & l'au» torité des plus ſavants maîtres de l'Art ? *Quod » ſi aures tam inhumanas tamque agreſtes ha» bent, ne doctiſſimorum quidem virorum eos » movebit auctoritas ?* Ces cenſeurs blâment ceux » qu'ils ne peuvent pas imiter & ce qu'ils n'ont » point l'art de faire ; *eos vituperant qui apta & » finita pronunciant :* & il ne leur ſuffit pas qu'on » s'abſtienne de mépriſer leur impuiſſance, ils exi» gent qu'on l'aplaudiſſe : *quod qui non poſſunt, » non eſt eis ſatis non contemni, laudari etiam » volunt.*

» Mais qu'ils eſſayent de compoſer quelques mor» ceaux d'une proſe nombreuſe ; & s'ils excellent » une fois dans ce genre d'écrire, on pourra croire » qu'ils n'y ont pas renoncé par déſeſpoir, mais » qu'ils le blâment ſincèrement & le négligent à » deſſein : *Atque ut planè genus hoc quod ego » laudo contempſiſſe videantur, ſcribant aliquid » vel iſocratico more, vel quo Eſchines aut De» moſthenes utitur ; tum illos exiſtimabo, non » deſperatione formidaviſſe genus hoc, ſed ju» dicio refugiſſe.* Et moi, de mon côté, je trou» verai, dit-il, quelqu'un qui fera de leur proſe » rompue & diſperſée : *facilius eſt enim apta diſ» ſolvere, quam diſſipata connectere* ».

Mettez la *Période* muſicale à la place de la *Période* oratoire ; tout ce que Cicéron a dit de l'une, ſe trouvera convenir à l'autre ; & vous verrez alors ſi c'eſt aux amateurs d'un chant *périodique* & régulièrement deſſiné, ou aux partiſans d'un chant tronqué, mutilé, ſans deſſin, ſans liaiſon, ſans unité, qu'a dû s'appliquer le paſſage *quas aures habeant neſcio.*

Du reſte, le mot de *Période*, en fait de Muſique, eſt auſſi uſité qu'en parlant d'Éloquence : les bons écrivains & les hommes inſtruits n'appellent pas autrement le cercle que décrit un chant dont les parties ſe dèvelopent & ſe renferment dans un

dessin régulier & fini. Voyez l'*Essai sur l'union de la Poésie & de la Musique*. (*M. MARMONTEL.*)

PÉRIODIQUE, adj. *Grammaire & Rhétorique*. Il se dit d'un style ou d'un discours qui a du nombre ou de l'harmonie, ou qui est composé de *Périodes* travaillées avec art. *Voyez* NOMBRE.

Le style *périodique* a deux avantages sur le style coupé : le premier, qu'il est plus harmonieux ; le second, qu'il tient l'esprit en suspens. La *Période* commencée, l'esprit de l'auditeur s'engage & est obligé de suivre l'orateur jusqu'à la fin ; sans quoi, il perdroit le fruit de l'attention qu'il a donnée aux premiers mots. Cette suspension est très-agréable à l'auditeur, elle le tient toujours éveillé & en haleine : ce qui prouve que le style *périodique* est plus propre aux discours publics que le style coupé, quoique celui-ci n'en doive pas être exclu ; mais le premier doit y dominer. (*ANONYME.*)

PÉRIPHRASE, s. f. *Rhétor.* C'est à dire, *Circonlocution*, détour de mots ; figure dont Quintilien a si bien traité (*liv. VIII*, c. vj.). *Pluribus verbis, quum id quod uno aut paucioribus dici potest, explicatur*, Periphrasim *vocant*, circuitum loquendi ; *qui nonnunquam necessitatem habet, quoties dictu deformia operit . . . . Interim ornatum petit solum, qui est apud poetas frequentissimus, & apud oratores non rarus, semper tamen adstrictior.* Il est de la décence de recourir aux *Périphrases*, pour faire entendre les choses qu'il ne convient pas de nommer. Ces tours d'expression sont souvent nécessaires aux orateurs. La *Périphrase*, en étendant le discours, le relève ; mais il la faut employer avec choix & avec mesure, pour qu'elle soit *orationis dilucidior circuitio*, & pour y produire une belle harmonie.

Platon, dans une oraison funèbre, parle ainsi : « Enfin, Messieurs, nous leur avons rendu les derniers devoirs, & maintenant ils achèvent ce fatal voyage ». Il appelle la mort *ce fatal voyage* ; ensuite il parle des derniers devoirs comme d'une pompe publique, que leur pays leur avoit préparée exprès pour les conduire hors de cette vie. De même Xénophon ne dit point, Vous travaillez beaucoup ; mais « Vous regardez le travail comme le seul guide qui peut vous conduire à une vie heureuse ».

La *Périphrase* suivante d'Hérodote est encore plus délicate. La déesse Vénus, pour châtier l'insolence des scythes, qui avoient ôsé piller son temple, leur envoya une *maladie qui les rendoit femmes*. Il y a dans le grec θηλείαν νῦσον ; c'est vraisemblablement le vice de ceux dont S. Grégoire de Naziance dit qu'ils sont

Ἀσωτίας αἴνιγμα, καὶ γρῆφος παθῶν,
Ἄνδρες γυναιξὶ καὶ γυναῖκες ἀνδράσιν.

Un passage du scoliaste de Thucydide est décisif. Il parle de Philoctète, qu'on sait avoir été puni par Vénus de la même manière qu'Hérodote dit qu'elle punit les scythes.

Cicéron, dans son plaidoyer pour Milon, use d'une *Périphrase* encore plus belle que celle de l'historien grec. Au lieu de dire que les esclaves de Milon tuèrent Clodius, il dit : *Fecerunt servi Milonis, neque imperante, neque sciente, neque præsente domino, id quod suos quisque servos in tali re facere voluisset.* Cet exemple, aussi bien que celui d'Hérodote, entre dans le trope que l'on nomme *euphémisme*, par lequel on déguise les idées désagréables, odieuses, ou tristes, sous des noms, qui ne sont point les noms propres de ces idées : ils leur servent comme de voiles ; & ils en expriment en apparence de plus agréables, de moins choquantes, ou de plus honnêtes, selon le besoin.

L'usage de la *Périphrase* peut s'étendre fort loin, & la Poésie en tire souvent beaucoup d'éclat ; mais il faut alors qu'elle fasse une belle image. On a eu raison de blâmer cette *Périphrase* de Racine, dans le récit de Théramène ;

Cependant, sur le dos de la plaine liquide,
S'élève à gros bouillons une montagne humide :

une montagne humide qui s'élève à gros bouillons sur la plaine liquide, est proprement de l'enflure. Le *dos de la plaine liquide* est une métaphore qui ne peut se transporter du latin en françois ; enfin, la *Périphrase* n'est pas exacte, & sort du langage de la Tragédie.

Mais les deux vers suivants,

Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux ;

ces deux vers, dis-je, sont bien éloignés d'être une *Périphrase* gigantesque ; c'est de la grande Poésie, où se trouve la précision du dessin & la hardiesse du coloris. Oublions seulement que c'est Théramène qui parle. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

(N.) PÉRIPHRASE, s. f. C'est un mot d'origine grèque. Περίφρασις, *circumlocutio* ; RR. περὶ, *circum*, & φράζω, *loquor*. La *Périphrase* est une figure de pensée par dèvelopement, dans laquelle, au lieu de l'expression simple qui rendroit l'idée immédiatement & sans apprêt, on se sert d'une expression plus étendue, qui dèvelope les idées partielles de celle que l'on veut faire entendre sans la montrer directement.

Pour être un véritable ornement dans le discours, la *Périphrase* ne doit point y paroître sans un juste fondement ; autrement, ce ne seroit plus qu'une circonlocution vicieuse. *Voyez* CIRCONLOCUTION. Différents motifs font recourir à cette

figure; & les expreſſions qu'on y emploie doivent alors être adaptées au motif.

I. On y a recours par bienſéance, lorſqu'on a beſoin d'exprimer certaines choſes qu'on ne peut exprimer par leur nom ſans pécher contre l'honnêteté. Maimbourg parle ainſi de la mort d'Arius : *L'effet de cette crainte fut ſi prompt & ſi violent*, *que*, ſe ſentant preſſé d'une néceſſité naturelle, *il fut obligé de ſe retirer à la hâte dans un lieu public qu'on lui montra tout joignant la place ; & là il mourut ſur le champ d'un horrible genre de mort.*

II. Par délicateſſe, pour relever des choſes communes ou baſſes. *Ces foudres de bronze*, dit Fléchier, *que l'enfer a inventés pour la deſtruction des hommes ;* c'eſt à dire, *les canons.*

Voltaire, au lieu de dire ſimplement, *Demandez à Silva comment ſe forme le chile & le ſang*, anoblit ces idées par une *Périphraſe:*

Demandez à Silva, par quel ſecret myſtère
Ce pain, cet aliment, dans mon corps digéré,
Se transforme *en un lait doucement préparé ;*
Comment, *toujours filtré dans ſes routes certaines,*
En longs ruiſſeaux de pourpre il court enfler mes veines.

III. Par néceſſité, quand il s'agit de traduire, & que l'une des deux langues, comme cela arrive ſouvent, n'a point de terme qui ſoit le juſte équivalent de celui de l'autre idiome.

Salluſte, par exemple, dit de Catilina (*Bell. Catil.* V.) qu'il étoit *ingenio malo pravoque :* les deux adjectifs *malo* & *pravo*, qui ſont ſynonymes, ſembleroient pouvoir ſe rendre par un ſeul dans notre langue, ainſi que l'a fait l'abbé de Caſſagne, qui dit qu'*il avoit de très-méchantes inclinations ;* mais ce n'eſt pas rendre Salluſte. Le P. Dotteville, ſans rendre l'*ingenio*, met deux adjectifs françois à la place des deux latins, & dit de l'homme, qu'*il étoit pervers & corrompu ;* mais ces deux adjectifs ſont-ils de juſtes équivalents, & le ſont-ils bien clairement ? Qu'on me pardonne ſi je me cite en exemple; ce n'eſt pas que je prétende me donner pour modèle, je ne veux que faire entendre ma penſée ſur l'uſage de la *Périphraſe* dans le cas dont il s'agit : j'ai donc cru devoir rendre la valeur de ces deux termes, en dèveloppant les idées acceſſoires compriſes dans leur ſignification reſpective, *il étoit d'un caractère porté au mal par nature & par habitude ;* c'eſt, je crois, le véritable ſens de Salluſte, puiſqu'il eſt avoué que *Malus eſt naturâ*, *Pravus exercitio & uſu.* On m'a conſeillé de dire, dans mes dernières éditions, *il étoit d'un caractère méchant & dépravé :* j'ai l'air, j'en conviens, d'être plus près de la lettre de l'hiſtorien; mais ſuis-je auſſi près de ſa penſée ?

De même, ſi l'on avoit à traduire en latin le nom *Perruque :* comme ce mot exprime une idé factice inconnue aux anciens, ils ne nous ont laiſſé aucun terme qui y correſponde ; nous ſerions donc forcé de recourir à la *Périphraſe*, & de dire *Coma adſcititia* (Chevelure empruntée d'ailleurs).

IV. Par énergie, dans l'intention de dèveloper ſpécialement certaines idées partielles, ſur leſquelles on fonde ce que l'on avance. Joad, par exemple, auroit pu dire ſimplement à Abner, *Dieu ſait bien des méchants arrêter les complots ;* mais Racine, qui vouloit mettre dans la bouche du grand prêtre & la maxime & la preuve, l'a priſe dans une idée partielle de celle de Dieu, dans l'idée d'un miracle de ſa toute-puiſſance :

Celui qui met un frein à la fureur des flots,
Sait auſſi des méchants arrêter les complots.

L'Antonomaſe (*voyez* ce mot), qui eſt une eſpèce de *Périphraſe*, ne doit, pour faire un bon effet dans le diſcours, y être employée que dans de pareilles vûes.

V. Par Euphémiſme (*voyez* ce mot), pour adoucir des idées qui pourroient paroître dures & révoltantes. Cicéron, contraint d'avouer que les gens de Milon avoient tué Clodius, n'a garde d'en faire l'aveu ſans précaution ; c'eût été perdre ſa partie : mais en uſant de *Periphraſe*, il déguiſe l'horreur de ce meurtre ſous une idée, qui ne pouvoit déplaire aux juges & qui ſembloit même les intéreſſer, d'autant plus qu'il a d'abord montré la choſe comme un guet-apens de la part de Clodius :

Fecerunt id ſervi Milonis (dicam enim, non derivandi criminis cauſâ, ſed ut factum eſt) neque imperante, neque ſciente, neque præſente domino, quod ſuos quiſque ſervos in tali re facere voluiſſet. Pro Milone. *x.* 29.	Les eſclaves de Milon (car je le dirai, non pour éluder l'accuſation, mais comme le fait s'eſt paſſé) firent ſans l'ordre de leur maître, à ſon inſu, loin de ſes regards, ce que chacun auroit déſiré que ſes eſclaves euſſent fait en pareille occaſion.

VI. Par goût, pour orner & embellir l'élocution : c'eſt un fonds où puiſent quelquefois les orateurs, principalement dans le genre démonſtratif; mais c'eſt ſurtout pour les poètes une mine abondante.

M. Thomas, admirant la tranquilité de M. le Dauphin *au moment de ſa mort*, ſubſtitue à ces quatre mots une *Périphraſe* admirable : *Quoi !* dit-il, *dans le moment où tout échape, où le trône s'enfonce & ne laiſſe voir à ſa place qu'un tombeau qui s'ouvre ; quand tous les êtres qui environnent l'âme s'en détachent & ſe reculent ; quand les ſens qui la lient à l'univers ſe retirent ; quand les reſſorts de la machine crient & ſe rompent ; lorſque le temps n'eſt plus que le calcul lent & affreux de la deſtruction ; quand*

l'âme, solitaire, arrachée à la nature & à ses propres sens, est sur le point d'entrer dans un avenir impénétrable : quoi ! dans ce moment être tranquile ! L'art de ce morceau consiste à avoir fait contraster, avec la tranquilité du prince mourant, les idées les plus propres à jeter, même dans une âme forte, le trouble, le désespoir, & l'effroi.

Le génie de la Poésie consiste à amuser l'imagination par des images, qui au fond se réduisent souvent à une pensée que le discours ordinaire exprimeroit avec plus de simplicité, mais d'une manière ou trop sèche ou trop basse : la *Périphrase* poétique présente la pensée sous une forme plus gracieuse ou plus noble.

C'est ainsi qu'au lieu de dire simplement, *à la pointe du jour*, Voltaire dit par *Périphrase :*

L'aurore cependant, au visage vermeil,
Ouvroit dans l'Orient les portes du soleil ;
La nuit en d'autres lieux portoit ses voiles sombres ;
Les songes voltigeants fuyoient avec les ombres.

Pour dire, *Aujourdhui que j'ai cinquante huit ans*, Boileau dit par une *Périphrase* élégante :

Mais aujourdhui qu'enfin la vieillesse venue,
Sous mes faux cheveux blonds déja toute chenue,
A jeté sur ma tête, avec ses doigts pesants,
Onze lustres complets surchargés de trois ans.

Au lieu de dire simplement, *Nous sommes en Automne*, le grand Rousseau emploie poétiquement une *Périphrase* pleine d'images agréables & intéressantes :

Le soleil, dont la violence
Nous a fait languir si long temps,
Arme de feux moins éclatants
Les rayons que son char nous lance ;
Et plus paisible dans son cours,
Laisse la céleste Balance
Arbitre des nuits & des jours.

L'Aurore, désormais stérile
Pour la divinité des fleurs,
De l'heureux tribut de ses pleurs
Enrichit un dieu plus utile ;
Et sur tous les côteaux voisins,
On voit briller l'ambre fertile
Dont elle dore nos raisins.

Gresset pouvoit dire sans aprêt, *Sur la montagne sainte Geneviève, quartier de l'université, rue S. Jacques, est le collège de Louis le grand :* mais que cette indication devient intéressante par les belles *Périphrases* que l'auteur substitue aux détails arides que l'on vient de marquer !

Sur cette montagne empestée,
Où la foule toujours crotée
Des prestolets provinciaux
Trote sans cesse & sans repos ;
Vers ces demeures odieuses,
Où règnent les longs arguments
Et les harangues ennuyeuses,
Loin du séjour des agréments ;
Enfin, pour fixer votre vûe,
Dans cette pédantesque rue,
Où trente faquins d'imprimeurs,
Avec un air de conséquence,
Donnent froidement audience
A cent faméliques auteurs :
Il est un édifice immense,
Où, dans un loisir studieux,
Les doctes arts forment l'enfance
Des fils des héros & des dieux,

Il résulte de tout ce qu'on vient de dire, que toute *Périphrase* doit être justifiée par un motif d'utilité ; qu'elle doit réveiller des idées accessoires intéressantes, & présenter des images convenables ; qu'elle doit éviter l'obscurité, l'enflure, la diffusion. Mais la richesse même que cette figure jette dans le style, doit en rendre l'usage très-circonspect, surtout en prose. (*M. Beauzée.*)

(N.) PÉRIPHRASER, v. n. Dire, par un long circuït de mots inutiles, ce qu'on pourroit dire plus brièvement.

Quoique le nom de *Périphrase* ne se prenne qu'en bonne part, le verbe *Périphraser*, qui en dérive, ne se prend qu'en mauvaise part & dans le sens du nom *Circonlocution*. *Voyez* ces mots. (*M. Beauzée.*)

(N.) PÉRISSOLOGIE, s. f. Vice d'élocution, opposé à la Concision, & qui consiste à répéter en d'autres termes, sans nécessité, une idée ou une pensée suffisamment énoncée auparavant.

Il y a donc deux espèces de *Périssologie :* l'une, qui consiste dans la répétition superflue d'une idée ; & l'autre dans la répétition inutile d'une même pensée.

I. La première surcharge la phrase de quelque mot inutile à la plénitude grammaticale & à l'intelligence du sens, parce que l'équivalent est déja indiqué ou par quelque autre mot ou par les circonstances : en voici des exemples.

L'entretien se termina à des plaintes réciproques de part & d'autre ; le mot *réciproques* dit la même chose que *de part & d'autre.*

Cette lettre est remplie de beaucoup de civilités ; le mot *beaucoup* est de trop, à cause de *remplie*, qui le suppose.

J'ai mal à ma tête ; on n'a pas mal à la tête d'un autre, & par conséquent *ma* est superflu.

Ces raisons sont assez suffisantes pour dissiper vos ennuis ; le mot *suffisantes* renferme *assez*, qui ne peut donc se répéter qu'en pure perte.

Deux grands écrivains sont tombés dans la *Périssologie* de cette première espèce, le sage Boileau & le poète Rousseau : c'est de pareils hommes qu'il faut relever les fautes, afin d'empêcher qu'elles ne deviennent contagieuses.

Boileau commence ainsi la satire *jx*, *à son Esprit ;*

C'est *à* vous, mon Esprit, *à* qui je veux parler:

& Rousseau, dans sa comédie des *Aïeux chimériques* (I. *j.*), fait dire à Ariste ;

Non, ce n'est qu'*à* sa mère *à* qui je dois parler.

La *Périssologie* de chacun de ces deux vers, dont le second paroît avoir été fait à l'exemple & sur l'autorité du premier, vient de ce que la préposition *à* y est vainement répétée deux fois : il falloit dire simplement, par exemple ;

C'est *à* vous, mon Esprit, que je prétends parler;
Non, ce n'est que sa mère *à* qui je dois parler.

II. La seconde espèce de *Périssologie*, qui s'obstine à remanier la même pensée, & à la montrer par pure ostentation sous toutes les faces possibles, est une des sources de la prolixe abondance d'Ovide, & l'une des raisons qui ont éloigné Sénèque de l'institution publique, quoiqu'il soit plein de maximes précieuses & énergiques. C'est un défaut contre lequel la Jeunesse doit se tenir en garde, parce qu'elle ne voit ordinairement dans cette abondance, que l'idée de richesse, qui la flatte.

Le mot *Périssologie*, en grec Περισσολογία, vient de l'adjectif περισσὸς ; *superfluus*, & de λόγος, *dictio ;* & l'adjectif περισσὸς a pour racine, ou πέρα, *ultra*, ou περὶ, *supra.* Ce mot signifie donc littéralement *Discours superflu :* il est clair que c'est un véritable défaut ; car en matière d'Élocution, dit sagement Quintilien (*Inst. orat.* viij. *6*), tout ce qui n'est pas utile est nuisible ; *obstat enim quidquid non adjuvat.*

On donne quelquefois à ce vice le nom inutile de *Datisme. Voyez* ce mot. (*M. Beauzée.*)

(N.) PÉRISSOLOGIQUE, adj. Infecté du vice de la Périssologie. *Un discours périssologique. Un auteur périssologique.* (*M. Beauzée.*)

(N.) PÉRORAISON, s. f. (*Belles-Lettres, art oratoire.*) Dans l'Éloquence de la Tribune & dans celle de la Chaire, où il s'agit sur tout d'intéresser & d'émouvoir, la *Péroraison* est une partie essencielle du discours ; parce que c'est elle qui donne la dernière impulsion aux esprits, & qu'elle décide la volonté, l'inclination d'un auditoire libre.

Dans l'Éloquence du Barreau, elle n'a pas la même importance, parce que le juge n'est ou ne doit être que la loi en personne, & que ce n'est pas sa volonté, mais son opinion qu'il s'agit de déterminer : cependant comme le juge est homme, il ne sera jamais inutile de l'intéresser en faveur de l'innocence & de la foiblesse, de la justice & de la vérité ; & une *Péroraison* pathétique ne sera indigne de l'Éloquence, que lorsqu'on l'emploiera pour faire triompher l'iniquité, le mensonge, ou le crime. Dans un plaidoyer où le sentiment n'est pour rien, & dans lequel, par conséquent, il seroit ridicule de faire usage de l'Éloquence pathétique, la conclusion ne doit être que le résumé de la cause. C'est un épilogue qui réunit tous les moyens épars & dèvelopés dans le courant du discours, afin de les rendre présents à la mémoire au moment de la décision ; & cet épilogue consiste ou à parcourir les sommités des choses & à les rappeler article par article, ou à reprendre la division, & à exprimer la substance des raisonnements qu'on a faits sur chacun des points capitaux.

Il sera mieux encore, dit Cicéron, de récapituler en peu de mots les moyens de la partie adverse, & les raisons avec lesquelles on les aura réfutés & détruits : ainsi, non seulement la preuve, mais la réfutation, sera présente à l'auditeur ; & on aura droit de lui demander s'il désire encore quelque chose, & s'il reste encore dans l'affaire quelque difficulté à resoudre, quelque nuage à dissiper.

La règle générale que prescrit Cicéron pour ce résumé de la cause, c'est de n'y rappeler que les points importants, & de donner à chacun d'eux le plus de force, mais le moins d'étendue qu'il est possible : *Ut memoria, non oratio renovata videatur.*

Une énumération rapide, un dilemme pressé, un syllogisme qui ramasse toute la cause en un seul point de vûe, suffit le plus souvent à la conclusion. Un beau modèle dans ce genre est la proposition que fait Ajax pour décider à qui d'Ulysse ou de lui-même appartiennent les armes d'Achile.

Arma viri fortis medios mittantur in hostes ;
Inde jubete peti, & referentem ornate relatis.

Ovid. Métam. liv. 13.

Mais si la nature de la cause donne lieu à une Éloquence véhémente, le résumé que Cicéron appelle *Énumération*, est suivi d'un mouvement oratoire qui sera ou d'indignation ou de commisération.

L'indignation consiste à rendre odieuse ou la personne ou la cause de l'adversaire, & elle doit naître des circonstances aggravantes que la cause peut présenter. Cicéron suppose qu'il s'agisse d'une offense, dont l'orateur porte sa plainte. Le premier moyen,

dit-il, d'en faire voir l'indignité, c'est de montrer combien une telle action a été de tout temps criminelle aux ieux du Ciel & de la Terre, combien les cités policées, les nations, nos ancêtres, nos législateurs, les hommes les plus sages l'ont jugée digne de châtiment. Le second moyen c'est de montrer quelles personnes le crime attaque : ou tous les hommes ou le plus grand nombre; & il en sera plus atroce : ou des supérieurs revêtus d'autorité; & il en sera plus insolent : ou des égaux; & il en sera plus inique : ou des inférieurs, & il en sera plus lâche, plus inhumain, plus odieux. Le troisième est de faire observer ce qui arriveroit, si chacun en faisoit autant, & d'avertir les juges que, si cet exemple étoit impuni, l'audace du coupable auroit bientôt des émules; que nombre d'hommes sont déja prêts à l'imiter, & qu'ils n'attendent, pour savoir si la même chose leur est permise, que le jugement qui décidera si elle lui est pardonnée. Le quatrième est de démontrer que l'action a été commise de dessein prémédité, & d'ajouter que, si quelquefois il est bon de pardonner à l'imprudence, il n'est jamais permis de pardonner au crime volontaire & délibéré. Le cinquième est de prouver que dans cette action, que nous voulons dépeindre comme noire, cruelle, atroce, tyrannique, on a employé la violence & les moyens les plus condamnés par les lois. Le sixième est de remarquer que ce n'est pas un de ces crimes dont on ait vu mille exemples, & qu'il répugne même à la nature des hommes féroces, des nations barbares, & des plus cruels animaux : ceci convient aux crimes commis contre les parents du coupable, contre sa femme, ses enfants, contre les personnes du même sang, & par degré contre les suppliants, les amis, les hôtes, les bienfaiteurs de l'accusé; contre ceux avec qui il a passé sa vie, chez qui il a été élevé, par qui il a été instruit; contre les morts, contre des malheureux dignes de compassion, contre des hommes recommandables par leurs vertus ou respectables par leur foiblesse; contre ceux qui étoient hors d'état de nuire, d'attaquer, ni de se défendre, comme les enfants, les vieillards, & les femmes. Le septième est de comparer ce crime à d'autres crimes connus, & de montrer combien il est plus lâche ou plus atroce. Le huitième est de ramasser toutes les circonstances odieuses qui ont précédé, suivi, accompagné le crime, & de l'exposer si vivement aux ieux de l'auditeur, qu'il en soit indigné comme s'il en étoit témoin. Le neuvième, de remarquer qu'il a été commis par celui des hommes qui devoit en être le plus éloigné, & qui devoit le plus s'y opposer si un autre eût voulu le commettre. Le dixième, de s'indigner soi-même d'être le premier qui éprouve une pareille injure. Le onzième, de faire voir l'insulte ajoutée à la cruauté, afin que l'orgueil & l'insolence rendent l'injure encore plus révoltante. Le douzième, de supplier les auditeurs de se mettre à notre place; & s'il s'agit de nos enfants, de nos femmes, de nos parents, ou de quelque vieillard, de leur dire : Pensez vous-mêmes à vos parents, à vos femmes, à vos enfants. Le treizième, de dire que des ennemis même ne verroient pas sans indignation leurs ennemis souffrir ce que nous éprouvons. « Tous ces moyens, ajoûte Cicéron, sont » très-propres à exciter une indignation profonde ». Mais les causes auxquelles on peut les appliquer, sont rares, & plus rarement encore elles paroissent au Barreau.

La *Péroraison* suppliante, celle que Cicéron appelle *Conquestio*, Complainte, est destinée à exciter la commisération des auditeurs.

Il faut, dit-il, la commencer par adoucir les esprits & par les disposer à la miséricorde; & les moyens qu'on doit y employer sont pris de la foiblesse commune à tous les hommes, & de l'empire de la fortune, dont nous sommes tous les jouets. Par ces réflexions, présentées d'un style grave & sentencieux, nous dit ce maître en Éloquence, l'esprit des hommes se laisse humilier & amener à la compassion, en considérant leur infirmité propre dans la misère de leurs semblables.

Quant aux moyens d'inspirer la pitié, Cicéron semble avoir voulu les épuiser; & nous allons essayer de le suivre.

Ces moyens seront de montrer dans quel état de prospérité s'est vu celui dont on plaide la cause, & dans quel état d'affliction & de misère il est tombé; à quels malheurs il est ou il sera réduit; la honte, les humiliations qu'il éprouve, ou qu'il éprouvera; & combien elles sont indignes de son âge, de sa naissance, de sa première fortune, de ses anciens honneurs, des services qu'il a rendus; une peinture vive & détaillée de son infortune, qui la rende sensible aux ieux, & qui touche les auditeurs par les choses, encore plus que par les paroles; le contraste des biens qu'il avoit lieu d'attendre, avec les maux imprévus & cruels qui renversent ses espérances; le retour que nous invitons nos auditeurs à faire sur eux-mêmes, lorsque nous les prions de vouloir bien se mettre dans la situation où nous sommes, & de se souvenir, en nous voyant, de leur père, de leur mère, de leur femme, de leurs enfants (c'est ce moyen que, dans Homère, emploie Priam aux pieds d'Achile; c'est le moyen qu'emploie Andromaque aux pieds d'Hermione dans la tragédie de Racine; il n'y en a pas de plus universel, de plus vrai, ni de plus touchant); la privation de la seule consolation que l'on pouvoit avoir : *Il est mort; je ne l'ai pas vu; je ne l'ai point embrassé; ma main n'a pas fermé ses yeux; je n'ai pas entendu ses dernières paroles; je n'ai pas reçu ses adieux, ses derniers soupirs*; ces circonstances qui rendent le malheur plus cruel encore : *Il est mort entre les mains des ennemis; il est couché sans sépulture sur une terre étrangère, en proie aux animaux voraces; il est privé des mêmes honneurs qu'on ne refuse à aucun homme après sa mort* : la parole adressée à des êtres & insensibles, comme aux vêtements, à la maison de celui qui n'est plus, à ce

ce qui nous reste de lui ; sûr & puissant moyen d'émouvoir ceux qui l'ont connu & qui l'ont aimé ; une peinture de la détresse, des infirmités, ou de la solitude où est réduit celui qu'on défend ; la recommandation qu'il a faite de quelque chose d'intéressant, comme de ses enfants, de sa femme, de ses parents, ou de sa propre sépulture (ces objets tristes & sacrés sont des sources de pathétique) ; le regret d'être séparé de ce qu'on a de plus cher, comme d'un père, d'un fils, d'un frère, d'un ami ; la plainte que nous arrache l'injustice ou la cruauté de ceux qui nous traitent indignement, & qui devroient le moins en user ainsi envers nous, comme nos proches, nos amis, ceux à qui nous avons fait du bien & de qui nous aurions espéré du secours ; d'humbles supplications, en demandant grâce soi-même : ce qui ne sauroit avoir lieu qu'en parlant à un maître qu'on veut fléchir ; & Cicéron en convient lui-même : *Ignoscite, judices ; erravit ; lapsus est ; non putavit ; si unquam post hac : ad parentem sic agi solet. Ad judices : non fecit, non cogitavit, falsi testes, fictum crimen* [toutefois, en niant le crime, le même orateur ne laisse pas d'employer les moyens de commisération. Voyez les *Péroraisons* pour Muréna, pour Ligarius, pour Flaccus] ; des plaintes qui auront pour objet le malheur de ceux qui nous touchent plus que notre propre malheur : l'oubli même de nos infortunes pour donner toute notre sensibilité à celle des autres, en marquant une force & une grandeur d'âme à l'épreuve de tous les maux qu'on nous a fait souffrir, & au dessus des maux qui nous menacent ; car souvent la vertu & la hauteur de caractère, accompagnée de gravité, sert mieux à exciter la commisération, que l'abaissement & que l'humble prière.

Mais du moment qu'on s'apercevra que tous les cœurs seront émus, il ne faut plus insister sur les plaintes, dit Cicéron ; car, selon la remarque du rhéteur Appollonius, *Rien n'est si vite séché qu'une larme.*

Le modèle des *Péroraisons* pathétiques est celle de la harangue pour la défense de Milon. C'est là qu'on voit l'orateur suppliant sauver à l'accusé l'humiliation de la prière, & lui conserver toute la dignité qui convient au caractère d'un grand homme dans le malheur. Mais ce qui est encore très-supérieur à cette supplication, c'est l'indignation qui la précède, & dans laquelle Cicéron démontre avec une éloquence sans exemple, que, si Milon avoit attenté à la vie de Clodius, la République lui en devroit des actions de grâces au lieu de châtiments.

En lisant cet article, on a dû observer que dans l'Éloquence moderne il est rare que ces moyens d'exciter l'indignation & la compassion puissent être mis en usage. Mais si l'Éloquence n'en fait pas son profit, la Poésie en fera le sien ; & c'est surtout pour les poètes que j'ai cru devoir les transcrire.

Dans l'Éloquence de la Chaire, le pathétique de la *Péroraison* a un objet qui ne convient qu'au genre délibératif : c'est d'émouvoir l'Auditoire de compassion pour lui-même, & d'horreur pour ses propres vices, ou de terreur pour ses propres dangers.

Il est rare en effet que l'orateur chrétien plaide la cause des absents, à moins qu'il ne parle en faveur des pauvres, des orphelins, comme Vincent de Paule, lorsqu'il disoit aux femmes pieuses qui composoient son auditoire : « Or sus, Mesdames, » la compassion & la charité vous ont fait adopter » ces petites créatures pour vos enfants. Vous avez » été leurs mères selon la grâce, depuis que leurs » mères selon la nature les ont abandonnés. » Voyez maintenant si vous voulez aussi les » abandonner : cessez à présent d'être leurs mères » pour devenir leurs juges. Leur vie & leur mort » sont entre vos mains. Je m'en vais prendre les » voix & les suffrages. Il est temps de prononcer » leur arrêt & de savoir si vous ne voulez plus » avoir de miséricorde pour eux. Ils vivront si » vous continuez d'en prendre un soin charitable ; » & ils mourront si vous les délaissez.

Cette conclusion, le modèle des *Péroraisons* pathétiques, eut le succès qu'elle méritoit : le même jour, dans la même église, au même instant, l'hôpital des enfants trouvés, qui jusques là périssoient dans les rues, fut fondé à Paris & doté de quarante-mille livres de rente. (Discours sur l'Éloquence de la Chaire par M. l'Abbé Maury.)

Il est plus rare encore que l'orateur chrétien fasse des retours sur lui-même, & tire des moyens qui lui sont personnels, le pathétique de sa *Péroraison* ; quoiqu'il y en ait quelques exemples, comme celui de Bossuet dans l'Oraison funèbre de Condé, & comme celui du missionnaire Duplessis dans son sermon du jugement dernier. Voyez CHAIRE.

C'est donc à l'Auditoire que l'Éloquence évangélique, & en général l'Éloquence qui a pour objet l'utilité commune, attache l'intérêt de la *Péroraison*. L'orateur est alors le conciliateur de l'homme avec lui-même ; il le rend juge dans sa propre cause ; & il se fait son avocat, ou plus tôt son ami, son père. Il le voit en péril, & en s'effrayant il l'effraye ; il le voit esclave de ses passions, & en s'affligeant de son humiliation & de son malheur il l'en afflige ; il le conjure d'avoir pitié de lui-même, & les larmes de compassion qu'il lui donne lui en font répandre ; il se place entre lui & le Dieu vengeur qui l'attend, & en criant pour lui miséricorde, il le pénètre de frayeur, de componction, & de remords. Mais rien de plus stérile que ces exclamations, ces prières, ces mouvements, lorsqu'ils sont composés & froidement étudiés. Ce n'est alors ni avec une voix doucereuse, ni avec une voix glapissante qu'on déchire l'âme des auditeurs ; c'est avec les sanglots, les larmes d'une douleur véritable & profonde. Si l'enthousiasme du zèle n'a pas dicté ces *Péroraisons*, & s'il ne les prononce

pas; l'effet en est perdu. C'est un Bridaine, un Duplessis qui savoient les faire & les dire. Il n'appartient pas à tout homme, ni même à tout homme éloquent, de se montrer oppressé de douleur, & de parler des larmes qui l'inondent & des sanglots qui lui étouffent la voix : *Sed finis sit : neque enim, præ lacrymis, jam loqui possum.* Cic. pro Milone. (*M. MARMONTEL.*)

(*N.*) PERSONNAGE, RÔLE. *Synonymes.* Ces deux termes désignent également l'objet d'une représentation, soit sur la scène, soit dans le monde.

Le terme de *Personnage* est plus relatif au caractère de l'objet représenté; celui de *Rôle*, à l'art qu'exige la représentation : le choix des épithètes dont ils s'accommodent dépend de cette distinction.

Un *Personnage* est considérable ou peu important; noble ou bas; principal ou subordonné; grand ou petit; intéressant ou froid; amoureux, ambitieux, fier, *&c.* Un *Rôle*, est aisé ou difficile; soutenu ou démenti; rendu avec intelligence, avec goût, avec feu; ou estropié, exécuté maussadement, froidement, maladroitement, *&c.*

C'est au poète à décider les *Personnages* de sa pièce & à les caractériser. C'est à l'acteur à choisir son *Rôle*, à l'étudier, & à le rendre.

Il est presque impossible à un Méchant de faire long temps, sans se démentir, le *Rôle* d'Homme de bien : ce *Rôle* est trop difficile pour lui; parce qu'il le tiendroit dans une contrainte d'autant plus gênante, que l'acteur est plus loin de ressembler au *Personnage* qu'il veut représenter. (*M. BEAUZÉE.*)

PERSONNAGE ALLÉGORIQUE (*Poésie*). C'est tout être inanimé que la Poésie personnifie. Les *Personnages allégoriques* que la Poésie emploie, sont de deux espèces; il y en a de *parfaits*, & d'autres que nous appelons *imparfaits*.

Les *Personnages parfaits* sont ceux que la Poésie crée entièrement, auxquels elle donne un corps & une âme, & qu'elle rend capables de toutes les actions & de tous les sentiments des hommes. C'est ainsi que les poètes ont personnifié dans leurs vers la Victoire, la Sagesse, la Gloire, en un mot, tout ce que les peintres ont personnifié dans leurs tableaux.

Les *Personnages imparfaits* sont les êtres qui existent déja réellement, auxquels la Poésie donne la faculté de penser & de parler qu'ils n'ont pas, mais sans leur prêter une existence parfaite & sans leur donner un être tel que le nôtre. Ainsi, la Poésie fait des *Personnages allégoriques imparfaits*, quand elle prête des sentimens aux bois, aux fleuves, en un mot, quand elle fait parler & penser tous les êtres inanimés, ou quand, élevant les animaux au dessus de leur sphère, elle leur prête plus de raison qu'ils n'en ont, & la voix articulée qui leur manque.

Ces derniers *Personnages allégoriques*, sont le plus grand ornement de la Poésie, qui n'est jamais si pompeuse que lorsqu'elle fait parler toute la nature : c'est en quoi consiste la beauté du pseaume 113, *In exitu Israel de Ægypto*, & de quelques autres. Mais ces *Personnages imparfaits* ne sont point propres à jouer un rôle dans l'action d'un poème, à moins que cette action ne soit celle d'un Apologue : ils peuvent seulement, comme spectateurs, prendre part aux actions des autres *Personnages*, ainsi que les chœurs prenoient part aux tragédies des anciens.

Les *Personnages allégoriques* ne doivent pas jouer un des rôles principaux d'une action; mais ils y peuvent seulement intervenir, soit comme des attributs des *Personnages* principaux, soit pour exprimer plus noblement, par le secours de la fiction, ce qui paroitroit trivial s'il étoit dit simplement. Voilà pourquoi Virgile personnifie la Renommée dans l'*Énéide.*

Quant aux actions allégoriques, elles n'entrent guère avec succès que dans les fables & autres ouvrages destinés à instruire l'esprit en le divertissant. Les conversations que les fables supposent entre les animaux, sont des actions allégoriques; mais ces actions allégoriques ne sont point un sujet propre pour le poème dramatique, dont le but est de nous toucher par l'imitation des passions humaines : ce piédestal, dit l'Abbé Dubos, n'est point fait pour la statue. (*Le Chevalier DE JAUCOURT.*)

(*N.*) PERSONNIFIER, PERSONNALISER. *Syn.* Le dictionnaire de Trévoux admet ces deux verbes dans le même sens, en donnant le premier comme nouvellement confirmé par l'usage; & dans la première Encylopédie on paroît avoir adopté la même opinion. Cependant dès que l'usage autorise l'un sans réprouver l'autre, il me semble qu'il les juge tous deux nécessaires; & ils ne peuvent l'être tous deux, si ce n'est dans des sens différents. J'avoue qu'on *personnalise* & qu'on *personnifie*, en introduisant dans le discours des personnages de pure fiction; c'est donc également feindre des personnages, & c'est par là que ces deux verbes sont synonymes. Mais *personnaliser*, c'est feindre des personnages quelconques, pour leur prêter des attributs qu'on ne veut pas laisser dans une généralité trop vague; & *Personnifier*, c'est feindre des personnages impossibles, en prêtant à des êtres inanimés, physiques ou abstraits, la figure, le langage, les sentiments d'un personnage réel : dans le premier cas, on fait, à des personnages feints, l'application d'une vérité, d'une maxime générale, afin de faciliter cette application sur les personnages réels auxquels elle peut convenir; dans le second cas, on transforme en personnages des êtres qui ne le sont point, afin de donner au discours plus de prise

fur l'imagination, par la vivacité des images qui naiffent de cet artifice.

On *perfonnalife* une vérité, une maxime, une inftruction, en l'appliquant à des perfonnages quelconques quoique feints, dans lefquels elle devient plus fenfible & dès là plus utile, parce que cette fiction la tire d'une généralité trop vague. C'eft ainfi que La Fontaine, au lieu de dire fimplement qu'*il n'eft pas poffible d'en impofer au Ciel*, ce qui ne feroit qu'un vérité triviale énoncée fans fruit, *perfonnalife* la maxime dans fa belle fable intitulée *le Bucheron & Mercure*, & la rend ainfi très-intéreffante & en quelque manière plus vraie.

On *perfonnifie* des êtres inanimés, afin de peindre avec chaleur & de toucher, au lieu de difcourir froidement & d'ennuyer. C'eft ainfi que les poètes ont *perfonnifié* la Difcorde, la Renommée, l'Avarice, l'Amour, la Patrie, *&c.*

L'Allégorie *perfonnalife*, la Profopopée *perfonnifie* : quelquefois les deux figures fe réuniffent, & alors on *perfonnalife* & on *perfonnifie* tout à la fois; ce qui arrive fouvent aux fabuliftes. Voici une maxime générale :

» Nous prenons bien fouvent, pour nous faire valoir,
» Des moyens infenfés, qui ne font que mieux voir
» Notre jaloufe infuffifance ».

M. de La Motte la *perfonnalife* par Allégorie, en mettant en action un perfonnage feint qu'il met fur la fcène; & ce perfonnage feint, c'eft la Lune, qu'il *perfonnifie* par Profopopée, dans fa fable de l'*Eclipfe*. (*M.* Beauzée.)

PERSONNE, f. f. *Gramm.* Il y a trois relations générales que peut avoir à l'acte de la parole le fujet de la propofition; car ou il prononce lui-même la propofition dont il eft le fujet, ou la parole lui eft adreffée par un autre, ou il eft fimplement fujet fans prononcer le difcours & fans être apoftrophé. Dans cette propofition, *Je fuis le feigneur ton Dieu* (*Exod.* xx, 2.); c'eft Dieu qui en eft le fujet, & à qui il eft attribué d'être le feigneur Dieu d'Ifraël; mais en même temps c'eft lui qui produit l'acte de la parole, qui prononce le difcours : dans celle-ci (*Pf.* l.), *Dieu, ayez pitié de moi felon votre grande miféricorde*, c'eft encore Dieu qui eft le fujet, mais ce n'eft pas lui qui parle, c'eft à lui que la parole eft adreffée : enfin dans celle-ci (*Eccli.* xvij. 1.), *Dieu a créé l'homme de terre & l'a fait à fon image*, Dieu eft encore le fujet, mais il ne parle point & le difcours ne lui eft point adreffé.

Les grammairiens latins ont donné à ces trois relations générales le nom de *Perfonnes*. Le mot latin *Perfona* fignifie proprement le mafque que prenoit un acteur felon le rôle dont il étoit chargé dans une pièce de Théâtre; & ce nom eft dérivé de *fonare*, rendre du fon, & de la particule ampliative *per*, d'où *perfonare*, rendre un fon éclarant. Gabius-Baffus, dans Aulugelle (V. *vij*), nous apprend que le mafque étoit conftruit de manière que toute la tête en étoit envelopée, & qu'il n'y avoit d'ouverture que celle qui étoit néceffaire à l'émiffion de la voix; qu'en conféquence tout l'effort de l'organe fe portant vers cette iffue, les fons en étoient plus clairs & plus réfonnants : ainfi, l'on peut dire que fans mafque *vox fonabat*, mais qu'avec le mafque, *vox perfonabat;* & de là le nom de *Perfona* donné à l'inftrument qui facilitoit le retentiffement de la voix, & qui n'avoit peut-être été inventé qu'à cette fin, à caufe de la vafte étendue des lieux où l'on repréfentoit les pièces dramatiques. Le même nom de *Perfona* fut employé enfuite pour exprimer le rôle même dont l'acteur étoit chargé; & c'eft une Métonymie du figne pour la chofe fignifiée, parce que la face du mafque étoit adaptée à l'âge & au caractère de celui qui étoit cenfé parler, & que quelquefois c'étoit fon portrait même : ainfi, le mafque étoit un figne non équivoque du rôle.

C'eft dans ce dernier fens, de *Perfonnage* ou de *Rôle*, que l'on donne en Grammaire le nom de *Perfonnes* aux trois relations dont on vient de parler, parce qu'en effet ce font comme autant de rôles accidentels dont les fujets fe revêtent fuivant l'occurrence, dans la production de la parole, qui eft la repréfentation fenfible de la penfée. On appelle *première Perfonne*, la relation du fujet qui parle de lui-même; *feconde Perfonne*, la relation du fujet à qui l'on parle de lui-même; & *troifième Perfonne*, la relation du fujet dont on parle, qui ne prononce ou qui n'eft pas cenfé prononcer lui-même le difcours, & à qui il n'eft point adreffé.

On donne auffi le nom de *Perfonnes* aux différentes terminaifons des verbes qui indiquent ces relations, & qui fervent à mettre les verbes en concordance avec le fujet confidéré fous cet afpect : *ego amo*, *tu amas*, *Petrus amat*, voilà le même verbe avec les terminaifons relatives aux trois différentes *Perfonnes* pour le nombre fingulier; *nos amamus*, *vos amatis*, *milites amant*, le voilà dans les trois *Perfonnes* pour le nombre pluriel.

Il y a donc en effet quelque différence dans la fignification du mot *Perfonne*, felon qu'il eft appliqué au fujet du verbe ou au verbe même. La *Perfonne*, dans le fujet, c'eft fa relation à l'acte de la parole; dans le verbe, c'eft une terminaifon qui indique la relation du fujet à l'acte de la parole. Cette différence de fens doit en mettre une dans la manière de s'expliquer, quand on rend compte de l'analyfe d'une phrafe; par exemple, *nos autem viri fortes fatisfeciffe videmur:* il faut dire que *nos* eft *de* la première *Perfonne* du pluriel, & que *videmur* eft *à* la première *Perfonne* du pluriel. *De* indique quel-

que chose de plus propre, de plus permanent; *à* marque quelque chose de plus accidentel & de moins nécessaire. Il faut dire, par la même raison, qu'un nom est *de tel* genre, par exemple, du genre masculin, & qu'un adjectif est *à* tel genre, *au* genre masculin : le genre est fixe dans les noms, & leur appartient en propre ; il est variable & accidentel dans les adjectifs.

Comme la différence des *Personnes* n'opère aucun changement dans la forme des sujets, & qu'elle n'influe que sur les terminaisons des verbes, cela a fait croire au contraire à Sanctius (*Minerv. I. 12.*), que les verbes ont seuls des *Personnes*, & que les noms n'en ont point, *sed sunt alicujus personæ verbalis.* Il devoit donc raisonner de même sur les genres à l'égard des noms & des adjectifs, & dire que les noms n'ont point de genres, puisque leurs terminaisons sont invariables à cet égard; & qu'ils sont propres aux adjectifs, puisqu'ils en font varier les terminaisons. Cependant, par une contradiction surprenante dans un homme si habile, il a pris une route tout opposée, & a regardé le genre comme appartenant aux noms, à l'exclusion des adjectifs, quoique l'influence des genres sur les adjectifs soit la même que celle des *Personnes* sur les verbes. Mais outre la contrariété des deux procédés de Sanctius, il n'a trouvé la vérité ni par l'un ni par l'autre. Les genres sont, par raport aux noms, différentes classes dans lesquelles les usages des langues les ont distribués; & par raport aux adjectifs, ce sont différentes terminaisons adaptées à la différence des classes de chacun des noms auxquels on peut les raporter. Pareillement les *Personnes* sont, dans les sujets, des points de vûe particuliers sous lesquels il est nécessaire de les envisager; & dans les verbes ce sont des terminaisons adaptées à ces divers points de vûe en vertu du principe d'identité. *Voyez* GENRE *&* IDENTITÉ.

De là vient que, comme les adjectifs s'accordent en genre avec les noms leurs corrélatifs, les verbes s'accordent en *Personne* avec leurs sujets : si un adjectif se raporte à des noms de différents genres, on le met au pluriel à cause de la pluralité des corrélatifs, & au genre le plus noble; *frater & soror sunt pii :* de même si un verbe se raporte à des sujets de diverses *Personnes*, on le met au pluriel, à cause de la pluralité des sujets, & à la *Personne* la plus noble; *ego & tu ibimus.* C'est de part & d'autre, non la même raison, si vous voulez, mais une raison toute pareille. *Voyez au surplus* PERSONNEL *&* IMPERSONNEL. (*M. BEAUZÉE.*)

PERSONNEL, ELLE, adj. *Gramm.* Ce mot signifie *qui est relatif aux personnes*, ou *qui reçoit des inflexions relatives aux personnes.* On applique ce mot aux pronoms, aux terminaisons de certains modes des verbes, à ces modes des verbes, & aux verbes mêmes.

On appelle pronoms *personnels* ceux qui présentent à l'esprit des êtres déterminés par l'idée précise de l'une des trois personnes. Les pronoms *personnels*, dans le systême ordinaire des grammairiens, ne sont qu'une espèce particulière; & l'on y ajoûte les pronoms démonstratifs, les possessifs, les relatifs, *&c.* Mais il n'y a de véritables pronoms que ceux que l'on nomme *personnels ;* & les autres prétendus pronoms sont ou des noms, ou des adjectifs, ou même des adverbes. *Voyez* PRONOM.

Les terminaisons *personnelles* de certains modes des verbes sont celles qui sont relatives à l'une des trois personnes, & qui servent à marquer l'identification du verbe avec un sujet de la même personne déterminée. *Ego amo*, *tu amas*, *Petrus amat ;* voilà le même verbe identifié, par la concordance, avec le sujet *ego*, qui est de la première personne; avec le sujet *tu*, qui est de la seconde; & avec le sujet *Petrus*, qui est de la troisième.

On peut encore regarder comme des terminaisons *personnelles* ou comme des cas *personnels*, le nominatif & le vocatif des noms. En effet, dans une proposition on ne considère la personne que dans le sujet, parce qu'il n'y a que le sujet qui prononce le discours, ou à qui on l'adresse, ou dont on énonce l'attribut sans qu'il parle ni qu'il soit apostrophé. Or le nominatif est le cas qui désigne le nom comme sujet de la troisième personne, c'est à dire, comme le sujet dont on parle; *Dominus probavit me :* le vocatif est le cas qui désigne le nom comme sujet de la seconde personne, c'est à dire, comme le sujet à qui on parle; *Domine probasti me :* C'est la seule différence qu'il y ait entre ces deux cas : & parce que la terminaison *personnelle* du verbe est toujours suffisante pour désigner sans équivoque cette idée accessoire de la signification du nom qui est sujet, c'est pour cela que le vocatif est semblable au nominatif dans la plupart des noms latins au singulier, & que ces deux cas, en latin & en grec, sont toujours semblables au pluriel. *Voyez* VOCATIF.

Les modes *personnels* des verbes sont ceux où les verbes reçoivent des terminaisons *personnelles*, au moyen desquelles ils se mettent en concordance de personne avec le nom ou le pronom qui en exprime le sujet. Ces modes sont directs ou obliques; les directs sont l'indicatif, l'impératif, & le suppositif, dont le premier est pur & les deux autres mixtes; les obliques, qui sont aussi mixtes, sont le subjonctif & l'optatif. *Voyez* MODE, *& chacun de ces modes en particulier.*

Enfin les grammairiens ont encore distingué des verbes *personnels* & des verbes *impersonnels :* mais cette distinction est fausse en soi, & suppose

un principe également faux, comme je l'ai fait voir ailleurs. *Voyez* IMPERSONNEL (*M. BEAUZÉE.*)

PERSPICUITÉ, s. f. *Grammaire.* Clarté, netteté d'idées & de discours; c'est une qualité essencielle d'un auteur ou d'un orateur. Sans elle, il fatiguera ceux qui l'écouteront, & ses écrits auront besoin d'un commentaire. Ce mot est emprunté de la transparence ou de l'air, ou de l'eau, ou du verre.

PEUR, FRAYEUR, TERREUR. *Synonym.* Ces trois expressions marquent par gradation les divers états de l'âme plus ou moins troublée par la crainte. L'appréhension vive de quelque danger cause la *Peur;* si cette appréhension est plus frapante, elle produit la *Frayeur;* si elle abat notre esprit, c'est la *Terreur.*

La *Peur* est souvent un foible de la machine pour le soin de sa conservation, dans l'idée qu'il y a du péril. La *Frayeur* est une épouvante plus grande & plus frapante. La *Terreur* est une passion accablante de l'âme, causée par la présence réelle ou par l'idée très-forte d'un grand péril.

Pyrrhus eut moins de *Peur* des forces de la République romaine, que d'admiration pour ses procédés. Attila fesoit un trafic continuel de la *Frayeur* des romains; mais Julient, par sa sagesse, sa constance, son économie, sa valeur, & une suite perpétuelle d'actions héroïques, rechassa les barbares des frontières de son Empire; & la *Terreur* que son nom leur inspiroit, les contint tant qu'il vécut.

Dans la *Peur* qu'Auguste eut toujours devant les ieux d'éprouver le sort de son prédécesseur, il ne songea qu'à s'éloigner de sa conduite: voilà la clef de toute la vie d'Octave.

On lit qu'après la bataille de Cannes, la *Frayeur* fut extrême dans Rome: mais il n'en est pas de la consternation d'un peuple libre & belliqueux, qui trouve toujours des ressources dans son courage, comme de celle d'un peuple esclave qui ne sent que sa foiblesse.

On ne sauroit exprimer la *Terreur* que César répandit, lorsqu'il passa le Rubicon; Pompée lui-même éperdu ne sut que fuir, abandonner l'Italie, & gagner promptement la mer. *Voyez* ALARME, TERREUR, EFFROI, FRAYEUR, ÉPOUVANTE, CRAINTE, PEUR, APPRÉHENSION. *Syn.* (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

PHALEUCE ou PHALEUQUE, adj. *Belles-Lettres.* Dans la Poésie grèque & latine, c'est ainsi qu'on désigne une sorte de vers de cinq pieds, dont le premier est un spondée, le second un dactyle, & les trois derniers sont des trochées. On prétend que ce nom est tiré de celui de *Phaleucus*, qui inventa cette sorte de vers.

On l'appelle aussi *Hendécasyllabe*, parce qu'il est composé de onze syllabe; comme

Nunquam divitias deos rogavi,
Contentus modicis meoque lœtus. Martial.

Ce vers est très-propre pour l'Épigramme & pour les poésies légères. Catulle y excelloit. *Voyez* HENDÉCASYLLABE. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) PHÉBUS, s. m. Vice de style, opposé à la netteté, & qui consiste à exprimer, avec des termes trop figurés & trop recherchés, ce qui doit être dit plus simplement & avec moins d'aprêt; d'où naît bien souvent une obscurité très-aprochante de celle du *Galimathias. Voyez* ce mot.

Une oraison funèbre de Louis XIII, prononcée dans la sainte chapelle de Paris, est un peu de ce caractère. Elle a pour texte, *Ascendit super occasum*, parce que le roi mourut le jour de l'Ascension; petite allusion digne de préluder à l'exorde qui suit:

Quoi donc, grand Soleil de nos rois! las! au milieu de votre course, êtes-vous déja au couchant? & d'un si haut point de gloire, êtes-vous précipité dans une éternelle défaillance? Non, non, bel Astre; vous montez en vous abaissant, & vous mesurez même vos élévations par vos chutes. Pompes funèbres, pourquoi me déguisez-vous ses triomphes? Si ma sainte chapelle est ardente, elle n'éclatera qu'en feux de joie; ce sera dans les évidentes démonstrations où je reproduirai notre monarque tout auguste, parce qu'il a été tout humble; & hautement relevé dans Dieu par une servitude couronnée, pour n'avoir point eu de couronnes qui ne lui fussent assujetties.

Cela n'est pas absolument inintelligible, & ce n'est pas tout à fait du *Galimathias;* ce n'est que du *Phébus:* car il y a quelque différence entre l'un & l'autre. (*Voyez* GALIMATHIAS, PHÉBUS, *Syn.*) Mais voici véritablement du *Galimathias* dans cet autre morceau du même discours.

Après avoir dit, *que l'homme dans le roi veut ce qu'il peut*, que *le roi dans l'homme peut ce qu'il veut*, que *l'un fait son foible du fort de l'autre;* l'orateur loue le prince d'avoir été insensible à tout ce qui flatte les sens, & termine cette tirade étincelante en s'écriant: *Royale abstinence des plaisirs, soleil naissant dans les abîmes, plénitude dans le vide, manne dans les déserts, toison sèche où tout est trempé, toison trempée où tout est sec, corps desséché où les plaisirs le peuvent noyer, corps trempé & tout imbu de consolations où l'austérité le desséche!*

On ne sait ici qu'admirer le plus, du *Phébus* ou du *Galimathias;* & il seroit difficile de décider lequel des deux l'emporte sur l'autre: rien de plus brillant ni de moins clair. Mais ce qu'il y a d'admirable, c'est qu'il y a des gens qui se font un mérite de cette obscurité; & ce vice n'est pas nouveau, dit Quintilien (*Inst. orat.* viij. 2.).

Quum jam apud Titum-Livium inveniam fuisse præceptorem ali-	Puisque je trouve dans Tite-Live qu'il y a eu un maître qui recom-

quem, qui discipulos obscurare quæ dicerent juberet, græco verbo utens σκότισον : unde illa scilicet egregia laudatio, Tanto melior, neque ego quidem intellexi.	mandoit à ses disciples *de rendre obscurs* leurs discours, usant pour cela du mot grec σκότισον : de là cet éloge merveilleux, *Tant mieux, je n'y ai rien entendu moi-même.*

Il y a apparence que ce maître auroit fort applaudi l'orateur de la sainte chapelle; mais nous exhortons les modernes à s'en rendre indignes. « Vous voulez, Acis, me dire qu'il fait froid; » que ne disiez-vous, *Il fait froid?* Vous voulez » m'aprendre qu'il pleut ou qu'il neige; dites, » *Il pleut, il neige.* Vous me trouvez bon visage, » & vous désirez de m'en féliciter; dites, *Je vous* » *trouve bon visage.* Mais répondez-vous, cela » est bien uni & bien clair; & d'ailleurs qui ne » pourroit pas en dire autant? Qu'importe, Acis? » est-ce un si grand mal d'être entendu quand on » parle, & de parler comme tout le monde? » Une chose vous manque, Acis, à vous & à » vos semblables les discurs de *Phébus*; vous ne » vous en défiez point, & je vais vous jeter dans » l'étonnement; une chose vous manque, c'est » l'esprit: ce n'est pas tout; il y a en vous » une chose de trop, qui est l'opinion d'en avoir » plus que les autres: voilà la source de votre » pompeux *Galimathias*, de vos phrases em» brouillées, & de vos grands mots qui ne signifient » rien ». *Caract.* de la Bruyère, *chapitre* v. (*M. Beauzée.*)

PHÉRÉCRATE *ou* PHÉRÉCRATIEN, adj. *Belles-Lettres.* On caractérise ainsi, dans l'ancienne Poésie, une sorte de vers composé de trois pieds, savoir d'un dactyle entre deux spondées; comme

Crāsdō	*nābĕrĭs*	*hædō.*
Fessis	*vomere*	*terris.*

On conjecture que ce nom lui vient de *Phérécrate*, son inventeur. (*Anonyme.*)

PHRASE, s. f. C'est un mot grec francisé; φράσις, *locutio*; de φράζω, *loquor.* Une *Phrase* est une manière de parler quelconque, & c'est par un abus que l'on doit proscrire, que les rudimentaires ont confondu ce mot avec *Proposition*; en voici la preuve. *Legi tuas litteras*, *litteras tuas legi*, *tuas legi litteras*; c'est toujours la même proposition, parce que c'est toujours l'expression de l'existence intellectuelle du même sujet sous le même attribut: cependant il y a trois *Phrases* différentes, parce que cette proposition est énoncée en trois manières différentes.

Aussi les qualités bonnes ou mauvaises de la *Phrase* sont-elles bien différentes de celles de la proposition. Une *Phrase* est bonne ou mauvaise, selon que les mots dont elle résulte sont assemblés, terminés, & construits d'après ou contre les règles établies par l'usage de la langue: une proposition au contraire est bonne ou mauvaise, selon qu'elle est conforme ou non aux principes immuables de la Morale. Une *Phrase* est correcte ou incorrecte, claire ou obscure, élégante ou commune, simple ou figurée, *&c*; une proposition est vraie ou fausse, honnête ou déshonnête, juste ou injuste, pieuse ou scandaleuse, *&c*, si on l'envisage par raport à la matière; & si on l'envisage dans le discours, elle est directe ou indirecte, principale ou incidente, *&c.* *Voyez* Proposition

Une *Phrase* est donc tout assemblage de mots réunis pour l'expression d'une idée quelconque: & comme la même idée peut être exprimée par différents assemblages de mots, elle peut être rendue par des *Phrases* toutes différentes. *Contrà Italiam*, est une *Phrase* simple; *Italiam contrà*, est une *Phrase* figurée. *Aio te, Æacida, romanos vincere posse*, est une *Phrase* louche, ambiguë, amphibologique, obscure; *te Romani vincere possunt*, est une *Phrase* claire & précise; *Chanter très-bien*, est une *Phrase* correcte, *Chanter des mieux*, est une *Phrase* incorrecte. « Cette façon de parler, dit Thomas Corneille sur la *Remarque* 126 de Vaugelas, » n'est point » reçue parmi ceux qui ont quelque soin d'écrire » correctement ».

« Il est indubitable, dit Vaugelas (*Remarq. préf.* §. *ix*, *pag.* 64), » que chaque langue a ses » *Phrases*, & que l'essence, la richesse, & la » beauté de toutes les langues & de l'élocution con» sistent principalement à se servir de ces *Phrases*- » là. Ce n'est pas qu'on n'en puisse faire quelque» fois . . . . au lieu qu'il n'est jamais permis de » faire des mots: mais il y faut bien des précau» tions, entre lesquelles celle-ci est la principale, » que ce ne soit pas quand l'autre *Phrase* qui » est en usage approche fort de celle que vous » inventez. Par exemple, on dit d'ordinaire, *Lever* » *les ieux au ciel* . . . c'est parler françois de » parler ainsi: néanmoins, comme (quelques écri» vains modernes) croient qu'il est toujours vrai » que ce qui est bien dit d'une façon n'est pas » mauvais de l'autre, ils trouvent bon de dire, » *Élever les ieux vers le ciel*, & pensent enrichir » notre langue d'une nouvelle *Phrase.* Mais au » lieu de l'enrichir, ils la corrompent; car son » génie veut que l'on dise *levez*, & non pas *élevez* » *les ieux; au ciel*, & non pas *vers le ciel.* Ils » s'écrient encore que, si nous en sommes crus, » *Dieu ne sera plus supplié*, mais seulement *prié.* » Je soutiens avec tous ceux qui savent notre lan» gue, que *supplier Dieu* n'est point parler fran» çois, & qu'il faut dire absolument *prier Dieu*, » sans s'amuser à raisonner contre l'usage qui le » veut ainsi. *Quitter l'envie* pour *perdre l'envie*, » ne vaut rien non plus . . . Mais pour fortifier » encore cette vérité, qu'il n'est pas permis de » faire ainsi des *Phrases*, je n'en allèguerai qu'une, » qui est que l'on dit *Abonder en son sens*, & » non pas *Abonder en son sentiment*, quoique *sens*

» & *sentiment* ne soient ici qu'une même chose; » & ainsi d'une infinité d'autres, ou plus tôt de » toute la langue, dont on saperoit les fondements, » si cette façon de l'enrichir étoit recevable. Qu'on » ne m'allègue pas, dit ailleurs Vaugelas » (*Remarq.* 125), qu'aux langues vivantes, non » plus qu'aux mortes, il n'est pas permis d'inventer » de nouvelles façons de parler, & qu'il faut » suivre celles que l'usage a établies; car cela ne » s'entend que des mots . . . Mais il n'en est pas » ainsi d'une *Phrase* entière, qui, étant toute » composée de mots connus & entendus, peut » être toute nouvelle & néanmoins fort intelli- » gible; de sorte qu'un excellent & judicieux écri- » vain peut inventer de nouvelles façons de parler » qui seront reçues d'abord, pourvu qu'il y aporte » toutes les circonstances requises, c'est à dire, un » grand jugement à composer la *Phrase* claire & » élégante, la douceur que demande l'oreille, & » qu'on en use sobrement & avec discrétion ».

Qu'il me soit permis de faire quelques observations sur ce que dit ici Vaugelas. « Un excel- » lent & judicieux écrivain peut inventer, dit-il, » de nouvelles façons de parler qui seront reçues » d'abord, *pourvu qu'il y aporte toutes les* » *circonstances requises* ». Il me semble qu'*aporter les circonstances requises*, n'est point une *Phrase* françoise; on aporte les attentions requises, on prend les précautions requises, mais on est dans les circonstances requises, ou on les attend; d'ailleurs *un grand jugement, & la douceur que demande l'oreille*, ne peuvent pas être regardés comme des circonstances, & moins encore comme circonstances d'un même objet. Vaugelas ajoûte, *& qu'on en use sobrement;* c'est une *Phrase* louche: on ne sait s'il faut user sobrement d'un grand jugement, ou de la douceur que demande l'oreille, ou d'une *Phrase* nouvellement inventée, ou du pouvoir d'en inventer de nouvelles. Il paroît, par le sens, que c'est sur ce dernier article que tombent les mots *user sobrement;* mais par là même, la *Phrase*, outre le vice que je viens d'y reprendre, est encore estropiée. « On dit qu'une » *Phrase* est estropiée quand il y manque quel- » que chose, & qu'elle n'a pas toute l'étendue » qu'elle devroit avoir » (Bouhours, *Remarq. nouv. tom.* II, *pag.* 29): or il manque à la *Phrase* de Vaugelas le nom auquel il raporte ces mots, *qu'on en use sobrement*, je veux dire *le pouvoir* d'inventer de nouvelles *Phrases*.

On sent bien que s'il y a quelque chose de permis à cet égard, c'est surtout dans le sens figuré, par lequel on peut quelquefois introduire avec succès dans le langage un tour extraordinaire, ou une association des termes dont on n'a pas encore fait usage jusques là. Mais, je l'ai dit (*article* NÉOLOGISME), il faut être fondé sur un besoin réel ou très-aparent, *si forte necesse est;* & dans ce cas là même il faut être très-circonspect & agir avec retenue, *dabitur licentia sumpta prudenter*.

« Parler par *Phrases*, dit le P. Bouhours (*Remarq. nouv. tom.* II, *pag.* 426), » c'est quitter » une expression courte & simple qui se présente » d'elle-même, pour en prendre une plus étendue » & moins naturelle, qui a je ne sais quoi de » fastueux . . . Un écrivain qui aime ce qu'on » appelle *Phrases* . . . ne dira pas. . . *Si vous* » *saviez vous contenir dans de justes bornes*, » mais il dira, *Si vous aviez soin de retenir les* » *mouvements de votre esprit dans les bornes* » *d'une juste modération*.. ..Rien n'est plus opposé » à la pureté de notrelangue que ce style ». Et c'est ordinairement le style que les jeunes gens remportent du collège, où, au lieu de prescrire des règles utiles à la fécondité naturelle de leur âge, on leur donne quelquefois des secours & des motifs pour l'augmenter; ce qui ne manque pas de produire les effets les plus contraires au but que l'on devoit se proposer, & que l'on se proposoit peut-être.

On emploie quelquefois le mot de *Phrase* dans un sens plus général qu'on n'a vu jusqu'ici, pour désigner le génie particulier d'une langue dans l'expression des pensées. C'est dans ce sens que l'on dit que la *Phrase* hébraïque a de l'énergie; la *Phrase* grèque, de l'harmonie; la *Phrase* latine, de la majesté; la *Phrase* françoise, de la clarté & de la naïveté, *&c.* Et c'est dans la vûe d'accoutumer les jeunes gens au tour & au génie de la *Phrase* latine ainsi entendue, que l'on a fait des recueils de *Phrases* détachées, extraites des auteurs latins & raportées à certains titres généraux du systême grammatical qu'avoient adopté les compilateurs: tels sont l'ouvrage du cardinal Adrien, *De modis latinè loquendi;* un autre plus moderne, répandu dans les collèges de certaines provinces, *Les délices de la langue latine;* celui de Mercier, intitulé *Le Manuel des grammairiens*, &c. Ce sont autant de moyens méchaniques laborieusement préparés pour ne faire souvent que des imitateurs serviles & maladroits. Il n'y a qu'une lecture assidue, suivie, & raisonnée des bons auteurs, qui puisse mettre sur les voies d'une bonne imitation. (*M. BEAUZÉE.*)

PIÈCE, f. f. *Littérature.* Dans la Poésie dramatique, c'est le nom qu'on donne à la fable d'une tragédie ou d'une comédie, ou à l'action qu'on y représente. *Voyez* FABLE *&* ACTION.

Chambers ajoûte que ce mot se prend plus particulièrement pour signifier le *nœud* ou l'*intrigue* qui fait la difficulté & l'embarras d'un poème dramatique. Cette acception du mot *Pièce* peut avoir lieu en Angleterre; mais elle n'est pas reçue parmi nous. Par *Pièce*, nous entendons le *Poème dramatique* tout entier; & nous comprenons les tragédies, les comédies, les opéra, même les opéra comiques, sous le nom générique de *Pièces* de Théâtre. Depuis Corneille & Racine, nous avons peu d'excellentes *Pièces*.

On appelle aussi *Pièces* de Poésie certains ou-

vrages en vers d'une médiocre longueur, telles qu'une ode, une élégie, *&c.* Toutes les *Pièces* de Rousseau ne sont pas d'une égale force : les *Pièces* fugitives qu'on insère dans le Mercure ne sont pas toujours excellentes.

La coutume s'est aussi introduite depuis quelque temps dans le langage familier, d'appeler *Pièces* les ouvrages des orateurs : ainsi, l'on dit que tel prédicateur a nombre de bonnes *Pièces ;* que le panégyrique de S. Louis, par l'abbé Séguy, est une des meilleures *Pièces* qui ayent paru en ce genre. (*Anonyme.*)

PIED, f. m. *Poésie.* En latin, *Pes;* & mieux *metrum*, du grec μετρον. Alliance ou accord de plusieurs syllabes : on l'appelle *Pied* par analogie & proportion, parce que, comme les hommes se servent des *Pieds* pour marcher, de même aussi les vers semblent avoir quelque espèce de *Pieds* qui les soutiennent & leur donnent de la cadence.

On compte ordinairement dans la Poésie grèque & latine vingt huit *Pieds* différents, dont les uns sont simples & les autres composés.

Il y a douze *Pieds* simples; savoir, quatre de deux syllabes & huit de trois syllabes. Les *Pieds* simples de deux syllabes sont le pyrrhichée ou pyrrhique, le spondée, l'iambe, & le trochée. Les *Pieds* simples de trois syllabes sont le dactyle, l'anapeste, le molosse, le tribrache, l'amphibrache, l'amphimacre, le bacche, l'antibacchique. *Voyez tous ces mots à leur article.*

On compte seize *Pieds* composés, qui tous ont quatre syllabes; savoir, le dispondée ou double spondée, le procéleusmatique, le double trochée, le double iambe, l'antipaste, le choriambe, le grand ionique, le petit ionique, le péon ou péan qui est de quatre espèces, & l'épitrite, qui se diversifie aussi en quatre manières. *Voyez* Dispondée, Antipaste, *&c.*

Pied & *mesure*, dans la Poésie latine & grèque, sont des termes synonymes.

Un auteur moderne explique aussi fort nettement l'origine des *Pieds* dans l'ancienne Poésie. On ne s'avisa pas tout d'un coup, dit-il, de faire des vers; ils ne vinrent qu'après le chant. Quelqu'un ayant chanté les paroles, & se trouvant satisfait du chant, voulut porter le même air sur d'autres paroles; pour cela, il fut obligé de régler les paroles du second couplet sur celles du premier. Ainsi, la première strophe de la première ode de Pindare, se trouvant de dix sept vers, dont quelques-uns de huit syllabes, quelques-uns de six, de sept, d'onze; il fallut que dans la seconde, qui figuroit avec la première, il y eût la même quotité de syllabes & de vers, & dans le même ordre.

On observa ensuite que le chant s'adaptoit beaucoup mieux aux paroles, quand les brèves & les longues se trouvoient placées en même ordre dans chaque strophe, pour répondre exactement aux mêmes tenues des tons. En conséquence on travailla à donner une durée fixe à chaque syllabe, en la déclarant brève ou longue; après quoi l'on forma ce qu'on appela des *Pieds*, c'est à dire, de petits espaces tout mesurés, qui fussent au vers ce que le vers est à la strophe. *Cours de Belles-Lettres, tome I.*

Le nom de *Pied* ne convient qu'à la Poésie des anciens; dans les langues modernes on mesure les vers par le nombre des syllabes. Ainsi, nous appelons *vers de douze syllabes*, nos grands vers ou vers alexandrins; & nous en avons de dix, de huit, de six, de quatre, de deux syllabes, & d'autres irréguliers, d'un nombre impair de syllabes. *Voyez* Vers & Versification. (*Anonyme.*)

PLAGIAT, f. m. C'est une sorte de crime littéraire, pour lequel les pédants, les envieux, & les sots ne manquent pas de faire le procès aux écrivains célèbres. *Plagiat* est le nom qu'ils donnent à un larcin de pensées; & ils crient contre ce larcin comme si on les voloit eux-mêmes, ou comme s'il étoit bien essenciel à l'ordre & au repos public que les propriétés de l'esprit fussent inviolables.

Il est vrai qu'ils ont mis quelque distinction entre voler la pensée d'un ancien ou d'un moderne, d'un étranger ou d'un compatriote, d'un mort ou d'un vivant.

Voler un ancien ou un étranger, c'est s'enrichir des dépouilles de l'ennemi, c'est user du droit de conquête; & pourvu qu'on déclare le butin qu'on a fait ou qu'il soit manifeste, ils le laissent passer. Mais lorsque c'est aux écrits d'un françois qu'un françois dérobe une idée, ils ne le pardonnent pas même à l'égard des morts, à plus forte raison à l'égard des vivants.

Il y a quelque justice dans ces distinctions; mais il seroit juste aussi de distinguer, entre les larcins littéraires, ceux dont le prix est dans la matière, & ceux dont la valeur dépend de l'usage que l'on en fait.

Dans les découvertes importantes, le vol est sérieusement malhonnête; parce que la découverte est un fonds précieux indépendamment de la forme, qu'elle rapporte de la gloire, quelquefois de l'utilité, & que l'une & l'autre est un bien : tel est, par exemple, le mérite d'avoir appliqué la Géométrie à l'Astronomie, & l'Algèbre à la Géométrie; encore dans cette partie celui qui profite des conjectures pour arriver à la certitude, a-t-il la gloire de la découverte; & Fontenelle a très-bien dit, qu'*une vérité n'appartient pas à celui qui la trouve, mais à celui qui la nomme.*

A plus forte raison dans les ouvrages d'esprit, si celui qui a eu quelque pensée heureuse & nouvelle, n'a pas su la rendre, ou l'a laissée ensevelie dans un ouvrage obscur & méprisé, c'est un bien perdu, enfoui; c'est la perle dans le fumier, & qui attend un lapidaire : celui qui sait l'en tirer

& la mettre en œuvre ne fait tort à perſonne : l'inventeur maladroit n'étoit pas digne de l'avoir trouvée ; elle appartient, comme on l'a dit, à qui ſaura mieux l'employer. *Je prends mon bien où je le trouve*, diſoit Molière ; & il appeloit *ſon bien* tout ce qui appartenoit à la bonne Comédie. Qui de nous en effet iroit chercher dans leurs obſcures ſources les idées qu'on lui reproche d'avoir volées çà & là ?

Quiconque met dans ſon vrai jour, ſoit par l'expreſſion ſoit par l'apropos, une penſée qui n'eſt pas à lui, mais qui ſans lui ſeroit perdue, ſe la rend propre en lui donnant un nouvel être ; car l'oubli reſſemble au néant.

C'eſt cependant lorſque, dans un ouvrage inconnu, oublié, on découvre une idée qu'un homme célèbre a miſe au jour ; c'eſt alors que l'on crie vengeance, comme s'il y avoit réellement plus de cruauté, en fait d'eſprit, à voler les pauvres que les riches. Mais il en eſt des génies comme des tourbillons, les grands dévorent les petits ; & c'eſt peut-être la ſeule application légitime de la loi du plus fort : car en toute choſe, c'eſt à l'utilité publique à décider du juſte & de l'injuſte, & l'utilité publique exigeroit que les bons livres fuſſent enrichis de tout ce qu'il y a de bien, noyé dans les mauvais. Un homme de goût, qui dans ſes lectures recueille tout l'eſprit perdu, reſſemble à ces toiſons qui promenées ſur le ſable en enlèvent les pailles d'or. On ne peut pas tout lire ; ce ſeroit donc un bien que tout ce qui mérite d'être lu fût réuni dans les bons livres.

Dans le droit public, la propriété d'un terrein a pour condition la culture : ſi le poſſeſſeur le laiſſoit en friche, la ſociété auroit droit d'exiger de lui qu'il le cédât ou qu'il le fît valoir. Il en eſt de même en Littérature : celui qui s'eſt emparé d'une idée heureuſe & féconde, & qui ne la fait pas valoir, la laiſſe, comme un bien commun, au premier occupant qui ſaura mieux que lui en développer la richeſſe.

Du Rier avoit dit avant Voltaire, que les ſecrets des deſtinées n'étoient pas renfermés dans les entrailles des victimes ; Théophile, dans ſon *Pyrame*, pour exprimer la jalouſie, avoit employé le même tour & les mêmes images que le grand Corneille dans le ballet de *Pſyché* : mais eſt-ce dans le vague de ces idées premières qu'eſt le mérite de l'invention, du génie, & du goût ? & ſi les poètes qui les ont d'abord employées les ont avilies, ou par la foibleſſe, ou par la baſſeſſe & la groſſièreté de l'expreſſion ; ou ſi, par un mélange impur, ils en ont détruit tout le charme ; ſera-t-il interdit à jamais de les rendre dans leur pureté & dans leur beauté naturelle ? De bonne foi, peut-on faire au génie un reproche d'avoir changé le cuivre en or ? Pour en juger on n'a qu'à lire :

(Du Rier dans *Scevole.*)

Donc vous vous figurez qu'une bête aſſommée
Tienne votre fortune en ſon ventre enfermée,
Et que des animaux les ſales inteſtins
Soient un temple adorable où parlent les deſtins ?
Ces ſuperſtitions & tout ce grand myſtère
Sont propres ſeulement à tromper le vulgaire.

(Voltaire dans *Œdipe.*)

Cet organe des dieux eſt-il donc infaillible ?
Un miniſtère ſaint les attache aux autels,
Ils aprochent des dieux ; mais ils ſont des mortels.
Penſez-vous qu'en effet, au gré de leur demande,
Du vol de leurs oiſeaux la vérité dépende ?
Que ſous un fer ſacré des taureaux gémiſſants
Dévoilent l'avenir à leurs regards perçants ?
Et que de leurs feſtons ces victimes ornées
Des humains dans leurs flancs portent les deſtinées ?
Non, non, chercher ainſi l'obſcure vérité,
C'eſt uſurper les droits de la Divinité.
Nos prêtres ne ſont pas ce qu'un vain peuple penſe ;
Notre crédulité fait toute leur ſcience.

(Théophile.)

PYRAME A THISBÉ.

Mais je me ſens jaloux de tout ce qui te touche,
De l'air qui ſi ſouvent entre & ſort par ta bouche ;
Je crois qu'à ton ſujet le ſoleil fait le jour
Avecques des flambeaux & d'envie & d'amour ;
Les fleurs que ſous tes pas tous les chemins produiſent,
Dans l'honneur qu'elles ont de te plaire, me nuiſent ;
Si je pouvois complaire à mon jaloux deſſein,
J'empêcherois tes ieux de regarder ton ſein ;
Ton ombre ſuit ton corps de trop près, ce me ſemble,
Car nous deux ſeulement devons aller enſemble ;
Bref, un ſi rare objet m'eſt ſi doux & ſi cher,
Que ma main ſeulement me nuit de te toucher.

(Corneille.)

PSYCHÉ A L'AMOUR.

Des tendreſſes du ſang peut-on être jaloux ?

L'AMOUR.

Je le ſuis, ma Pſyché, de toute la nature.
Les rayons du ſoleil vous baiſent trop ſouvent ;
Vos cheveux ſouffrent trop les careſſes du vent ;
Dès qu'il les flatte, j'en murmure.
L'air même que vous reſpirez,
Avec trop de plaiſir paſſe par votre bouche ;
Votre habit de trop près vous touche.

Ce droit de refondre les idées d'autrui lorſqu'elles ſont informes,

Et malè tornatos incudi reddere verſus,

n'a pas ſeulement ſon utilité, mais il a ſa juſtice. Le champ de l'invention a ſes limites ; & depuis le temps qu'on écrit, preſque toutes les idées premières ont été ſaiſies, & bien ou mal exprimées. Or que la moiſſon ait été faite par des hommes de génie & de goût, l'on s'en conſole en glanant après eux & en jouïſſant de leurs richeſſes : mais ce qui eſt inſuportable, c'eſt de voir que, dans des champs fertiles, d'autres, moins dignes d'y avoir paſſé, ont flétri & foulé aux pieds ce qu'ils n'ont pas ſu recueillir. Combien de beaux ſujets manqués, combien de tableaux intéreſſants foiblement ou groſſièrement peints, combien de penſées, de ſentiments, que la nature préſente d'elle-même & qui préviennent la réflexion, ont été gâtés par les premiers qui ont voulu les rendre ! Faut-il donc ne plus oſer voir, imaginer, ou ſentir comme on l'auroit fait avant eux ? Faut-il ne plus exprimer ce qu'on penſe, parce que d'autres l'ont penſé ?

Que ne venoit-elle après moi ?
Et je l'aurois dit avant elle,

a dit plaiſamment un poète, en parlant de l'Antiquité.

Le mot du Métromane,

Ils nous ont dérobés, dérobons nos neveux,

eſt plein de chaleur & de verve. Mais ſérieuſement la condition des modernes ſeroit trop malheureuſe, ſi tout ce que leurs prédéceſſeurs ont touché leur étoit interdit.

Mais les vivants ? Les vivants eux-mêmes doivent ſubir la peine de leur maladreſſe & de leur incapacité, quand ils n'ont pas ſu tirer avantage de la rencontre heureuſe d'un beau ſujet ou d'une belle penſée. Ce ſont eux qui l'ont dérobée à celui qui auroit dû l'avoir, puiſque c'eſt lui qui ſait la rendre ; & je ſuis bien ſûr que le Public, qui n'aime qu'à jouïr, penſera comme moi.

Pourquoi donc les pédants, les demi-beaux-eſprits, & les malins Critiques ſont-ils plus ſcrupuleux & plus ſévères ? Le voici. Les pédants ont la vanité de faire montre d'érudition en découvrant un larcin littéraire; les petits eſprits, en reprochant ce larcin, ont le plaiſir de croire humilier les grands ; & les Critiques dont je parle, ſuivent le malheureux inſtinct que leur a donné la nature, celui de verſer leur venin.

Un certain nombre d'hommes moins méchants, mais avares de leurs éloges & de leur eſtime, voudroient au moins ſavoir au juſte ce qu'ils en doivent à l'écrivain ; & lorſqu'il n'a pas la gloire de l'invention, ils ſouhaiteroient qu'il les en avertît. Ils veulent que l'on emprunte, mais non pas que l'on vole ; & pardonnent le *Plagiat*, pourvu qu'il ne ſoit pas furtif. Cela paroît fort raiſonnable. Mais bien ſouvent l'auteur ne ſait lui-même où il a vu ce qu'il imite : l'eſprit ne vit que de ſouvenirs, & rien de plus naturel que de prendre de bonne foi ſa mémoire pour ſon imagination ; rien de plus difficile que de bien démêler ce qu'on a tiré des livres ou des hommes, de la nature ou de ſoi-même. Comment l'auteur de *Britannicus* & d'*Athalie* auroit-il pu vous dire ce qu'il devoit à la lecture de Tacite & des livres ſaints ? Vous ne demandez pas l'impoſſible ; je vous entends : mais où finit la diſpenſe, & où commence l'obligation d'avouer ſes emprunts ? Celui qui emprunte comme Térence, comme La Fontaine, comme Boileau, s'en accuſe ou s'en vante : mais celui qui imite de plus loin, comme Racine, ou Corneille, ou Molière; celui qui ne prend que le ſujet, & qui lui donne une forme nouvelle ; celui qui ne prend que des détails, & qui les embellit ou qui les place mieux ; ira-t-il s'avouer copiſte quand il ne croit pas l'être ? Il y auroit plus de modeſtie à céder du ſien qu'à retenir du bien d'autrui, je l'avoue ; mais eſt-il donc ſi eſſenciel à un poète d'être modeſte ? & n'avez-vous pas vous-même, en le jugeant, votre vanité comme lui ? Suppoſez, pour vous en convaincre, que votre amour propre & le ſien n'ayent jamais rien à démêler enſemble ; qu'il ſoit à cinq-cents lieues de vous, ou qu'il ſoit mort, ce qui eſt plus ſûr & plus commode ; alors, pourvu que ſes fictions, ſes peintures vous intéreſſent, que ſes ſentiments vous touchent, que ſes penſées vous éclairent, vous vous ſouciez fort peu de ſavoir ce qui eſt de lui ou d'un autre. Ce n'eſt donc que ſon voiſinage qui vous rend difficile ſur le tribut d'eſtime que vous aurez à lui payer. Voyez, lorſque Corneille, en donnant le *Cid*, étonna tout ſon ſiècle & conſterna tous ſes rivaux, quelle importance l'on attacha aux menus larcins qu'il avoit faits au poète eſpagnol ; & aujourd'hui qui s'en ſoucie ? Le Public, vraiment ſenſible & amoureux des belles choſes, ne demande que de belles choſes; c'eſt à l'ouvrage qu'il s'attache, & non pas à l'auteur : que tout ſoit de celui-ci ou d'un autre, d'un moderne ou d'un ancien, d'un vivant ou d'un mort ; tout lui eſt bon, pourvu que tout lui plaiſe : comme les lacédémoniens, il permet les larcins heureux, & ne châtie que les maladroits. Le vrai *Plagiat*, le ſeul qu'il déſavoue, eſt celui qui ne lui aporte aucune utilité, aucun plaiſir nouveau. De là vient qu'il baffoue un obſcur écrivain, qui va comme un filou voler un écrivain célèbre, & déchirer une riche étoffe pour la coudre avec ſes haillons.

Plutarque compare celui qui ſe borne à ce que les autres ont penſé, à un homme qui allant chercher du feu chez ſon voiſin, en trouveroit un bon & s'y arrêteroit, ſans ſe donner la peine d'en aporter chez lui pour allumer le ſien. Mais à celui qui d'une bluette a fait un braſier, reprocherez-vous votre bluette ? (*M. Marmontel.*)

PLAINDRE, REGRETTER, *Synonym.* On *plaint* le malheureux, on *regrette* l'abſent : l'un

eſt un mouvement de la pitié, & l'autre eſt un effet de l'attachement.

La douleur arrache nos *Plaintes*, le repentir excite nos *Regrets*.

Un bas courtiſan en faveur eſt l'objet du mépris public, & lorſqu'il tombe dans la diſgrâce perſonne ne le *plaint*. Les princes les plus loués pendant leur vie ne ſont pas toujours les plus *regrettés* après leur mort.

Le mot de *Plaindre* employé pour ſoi-même, change un peu la ſignification qu'il a lorſqu'il eſt employé pour autrui : retenant alors l'idée commune & générale de ſenſibilité, il ceſſe de repréſenter ce mouvement particulier de pitié qu'il fait ſentir lorſqu'il eſt queſtion des autres ; & au lieu de marquer un ſimple ſentiment, il emporte de plus dans ſa ſignification la manifeſtation de ce ſentiment. Nous *plaignons* les autres lorſque nous ſommes touchés de leurs maux ; cela ſe paſſe au dedans de nous, ou du moins peut s'y paſſer, ſans que nous le témoignions au dehors. Nous nous *plaignons* de nos maux, lorſque nous voulons que les autres en ſoient touchés ; il faut pour cela les faire connoître. Ce mot eſt encore quelquefois employé dans un autre ſens que celui dans lequel on vient de le définir ; au lieu d'un ſentiment de pitié, il en marque un de repentir : on dit en ce ſens qu'on *plaint* ſes pas ; qu'un avare ſe *plaint* toutes choſes, juſqu'au pain qu'il mange.

Quelque occupé qu'on ſoit de ſoi-même, il eſt des moments où l'on *plaint* les autres malheureux. Il eſt bien difficile, quelque philoſophie qu'on ait, de ſouffrir long temps ſans ſe *plaindre*. Les gens intéreſſés *plaignent* tous les pas qui ne mènent à rien. Souvent on ne fait ſemblant de *regretter* le paſſé, que pour inſulter au préſent.

Un cœur dur ne *plaint* perſonne ; un ſtoïcien ne ſe *plaint* jamais ; un pareſſeux *plaint* ſa peine plus qu'un autre ; un parfait indifférent ne *regrette* rien.

La bonne maxime ſeroit de *plaindre* les autres, ſurtout lorſqu'ils ſouffrent ſans l'avoir mérité ; de ne ſe *plaindre* que quand on peut par là ſe procurer du ſoulagement ; de ne *plaindre* ſes peines que lorſque la ſageſſe n'a pas dicté de ſe les donner ; & de *regretter* ſeulement ce qui méritoit d'être eſtimé. (*L'abbé* GIRARD.)

*PLAISANT, E. adj. *Belles-Lettres*, *Poéſie*. « Les eſpagnols, dit le P. Rapin, ont le génie » de voir le ridicule des hommes bien mieux que » nous ; les italiens l'expriment mieux ». Cela peut être vrai du *Plaiſant*, mais non pas du Comique. Tout ce qui eſt riſible n'eſt pas ridicule : tout ce qui eſt *plaiſant* n'eſt pas comique ; tout ce qui eſt comique n'eſt pas *plaiſant*. Une maladreſſe eſt riſible ; une prétention manquée eſt ridicule ; une ſituation qui expoſe le vice au mépris eſt comique ; un bon mot eſt *plaiſant*. Boileau, qui ne reconnoiſſoit de vrai comique que Molière, diſoit de Renard, qu'*il n'étoit pas médiocrement* PLAISANT, & traitoit de bouffonneries toutes les pièces qui reſſembloient à celles de Scarron : c'eſt la plus juſte application de ces trois mots, *Comique*, *Plaiſant*, *& Bouffon*.

Le Comique eſt le ridicule qui réſulte de la foibleſſe, de l'erreur, des travers de l'eſprit, ou des vices du caractère.

Le *Plaiſant* eſt l'effet de la ſurpriſe réjouïſſante que nous cauſe un contraſte frapant, ſingulier, & nouveau, aperçu entre deux objets ou entre un objet & l'idée diſparate qu'il fait naître. C'eſt une rencontre imprévue qui, par des raports inexplicables, excite en nous la douce convulſion du rire.

La Bouffonnerie eſt une exagération du Comique & du *Plaiſant*.

L'Avare & le Tartufe ſont deux perſonnages comiques ; Criſpin, dans le *Légataire*, eſt un perſonnage *plaiſant* ; Jodelet, un perſonnage bouffon.

Il arrive naturellement que le bon Comique eſt *plaiſant*. Ce vers,

Oui, mon Frère, je ſuis un méchant, un coupable,

a l'un & l'autre caractère dans la bouche du Tartufe : il eſt *plaiſant*, par l'oppoſition de la vérité que dit Tartufe avec l'effet qu'elle produit, & par la ſingulatité piquante de ce contraſte ; il eſt comique, parce qu'il exprime le plus vivement qu'il eſt poſſible l'adreſſe du fourbe qui trompe, & qu'il va faire ſortir de même la crédule prévention de l'homme ſimple qui eſt trompé.

Mais le *Plaiſant* n'eſt pas toujours comique ; parce que le contraſte qu'il préſente, peut n'être qu'une ſingularité de raports entre deux idées qu'on ne croyoit pas faites pour ſe lier enſemble : comme ſi, par exemple, un valet imagine de prendre la place de ſon maître au lit de la mort, de dicter ſon teſtament, & d'ôſer enſuite lui ſoutenir qu'il l'a fait lui-même & que ſa léthargie le lui a fait oublier. Il n'y a rien là de ridicule dans les mœurs ni dans les caractères ; mais il y a une contrariété d'idées ſi imprévue, & il en réſulte une ſurpriſe ſi naturelle & ſi amuſante, que le vrai Comique ne l'eſt pas davantage. Cependant ſi dans cet exemple on ne voit pas le Comique de caractère, on croit y voir du moins le Comique de ſituation, dans l'embarras où s'eſt mis le fourbe : mais comme il ſe dégage de ſes propres filets, & que ce n'eſt pas à ſes dépens que l'on rit, comme l'on rit aux dépens de Tartufe lorſqu'il ſe voit pris ſur le fait ; il eſt facile de reconnoître que la ſituation de Criſpin n'eſt que *plaiſante*, & que celle de Tartufe eſt comique.

L'ivreſſe n'eſt point un ridicule ; & quelquefois rien de plus *plaiſant*, parce qu'un ivrogne a ſingulièrement la prétention de raiſonner juſte, comme il a celle de marcher droit, & que ſa déraiſon veut

toujours être conséquente. Renard a excellé dans les rôles d'Ivrogne. Un valet, dans la *Sérénade*, prie un passant de lui aider à retrouver sa maison : *Où est-elle, ta maison?* lui dit celui-ci : *Parbleu*, répond l'Ivrogne, *si je le savois, je ne vous le demanderois pas.* Le même, ayant perdu un billet qu'il étoit chargé de remettre à celui qu'il a rencontré, & voyant qu'il s'impatiente de ce qu'il cherche inutilement, lui dit pour excuse, *Comment voulez-vous que je retrouve un billet? je ne puis pas retrouver ma maison.*

Il y a des exemples encore plus sensibles du *Plaisant* qui n'est que *plaisant.* Voltaire en a cité un : c'est le mot d'un gendre à sa belle-mère, qui au pied du lit de sa fille chérie qu'elle voyoit à l'extrémité, offroit à Dieu tous ses autres enfants pour sauver celle-là & le conjuroit de les prendre. — *Madame, les gendres en sont-ils?*

En voici un qui n'est pas moins piquant. Un homme ennemi du mensonge avoit coutume de tout nier à un menteur de profession. Un jour que celui-ci disoit une nouvelle, l'homme véridique lui soutenoit & vouloit gager qu'il n'en étoit rien ; quelqu'un s'aproche & lui dit à l'oreille, *Ne gagez pas : le fait est vrai. S'il est vrai, pourquoi le dit-il?* répond le véridique avec impatience. On voit le caractère du *Plaisant* bien marqué dans le contraste de ces mots, *S'il est vrai, pourquoi le dit-il?* Saillie bizarre en apparence, & cependant pleine de vérité.

On l'aperçoit de même, ce caractère piquant & fin, dans la réponse faite à Louis XIV par un homme auquel il disoit, en lui faisant admirer Versailles, *Savez-vous qu'il n'y avoit ici qu'un moulin à vent? Sire*, lui dit cet homme, *le moulin n'y est plus, mais le vent y est toujours.* Cette façon imprévue de rabattre l'orgueil d'un Souverain qui s'aplaudit d'avoir surmonté la nature, fait, avec cet orgueil même & les éloges qu'il attendoit, le contraste dont nous parlons.

Il se retrouve encore dans ces mots de Montagne, *Sur le plus beau trône du monde on n'est jamais assis que sur son cul :* & dans ces mots de Diogène à Alexandre, qui lui demandoit ce qu'il pouroit faire pour lui; *T'ôter de devant mon soleil :* & dans ce reproche d'un Spartiate à son ami, qu'il surprenoit avec sa femme, laquelle n'étoit ni jeune ni jolie; *Vous n'y étiez point obligé :* & dans le flegme d'un ancien roi qui, étant tombé dans les embuches de son ennemi, avoit passé pour mort, si bien que le prince son frère avoit pris sa couronne & épousé sa femme; il revient, & dans le moment que son frère se croit perdu, il l'embrasse & lui dit; *Mon frère, une autre fois ne vous pressez pas tant d'épouser ma femme.* Cet exemple de sang froid & de bonté rapelle le mot de M. de Turenne; *Eh quand c'eût été Georges, eût-il fallu fraper si fort?* trait charmant, quon ne peut entendre sans rire & sans être attendri.

(¶ L'air d'ingénuïté ajoûte infiniment au sel de la *Plaisanterie.* A Naples un commandeur de Malte, homme riche & avare, laissoit user sa livrée au point qu'un savetier du voisinage, voyant les habits de ses gens tout troués, s'en moquoit. Ils s'en plaignirent à leur maître, qui fit venir le savetier & le tança sur son insolence. *Non, Monseigneur*, dit humblement le savetier, *je sais trop le respect que je dois à votre excellence pour me moquer de sa livrée.* Mes gens assûrent cependant que tu ne peux t'empêcher de rire en voyant leurs habits. — *Il est vrai, Monseigneur; mais je ris des trous où il n'y a point de livrée.*

Une mère & son fils passoient un acte chez un notaire ; & dans cet acte il falloit que leur âge fut énoncé. Le fils avoit accusé le sien & avoit dit *vingt quatre ans.* Vint la mère à son tour, qui, n'ayant pas entendu son fils & ne voulant se donner que l'âge qu'elle se donnoit dans le monde, dit aussi, *vingt quatre ans.* — *Ma mère*, lui dit tout bas son fils, *dites vingt cinq pour raison. Pour quelle raison?* reprit-elle avec impatience. *C'est*, lui dit-il, *à cause que j'en ai vingt quatre, & comme vous êtes ma mère, il faut absolument que vous soyez née avant moi.*

On voit qu'ici la *Plaisanterie* est bonne s'il y a de la malice; mais que le mot est plus *plaisant* encore si c'est de la naïveté : car au ridicule de la mère se joint la bétise du fils; & la bétise dans ses saillies produit des contrastes d'idées qui sont presque toujours *plaisants.*

Je dis *la bétise*, & non pas la sottise : car la sottise est un ridicule choquant, qui n'excite que le mépris. On s'en amuse avec malignité, & on se plaît à le voir humilié, parce qu'il offense. La bétise au contraire est un défaut innocent & naïf, dont on s'amuse sans le haïr. On passeroit sa vie avec celui dont la bétise est le caractère : la vanité s'en accommode, ou, pour mieux dire, elle s'y complaît. Mais la sottise est pour l'amour propre un ennemi d'autant plus importun qu'il n'est pas digne de sa colère ; & rien n'est plus impatient qu'un homme d'esprit harcelé.

La sottise est la gaucherie de l'esprit qui se pique d'adresse; l'ineptie, de l'esprit qui se pique d'habileté; la maussaderie, de l'esprit qui prétend se donner des grâces; la fausse finesse, de l'esprit qui veut être malin; la lourdeur, de celui qui croit être léger, surtout la suffisance, de celui qui fait le capable. C'est une assûrance hardie qui va de bévue en bévue avec une pleine sécurité, une vanité dédaigneuse qui se croit supérieure en toutes choses, & dont les prétentions, toujours manquées & toujours intrépides, sont le contraste perpétuel d'un orgueil excessif & d'une excessive médiocrité.

La bétise est tout simplement une intelligence émoussée, une longue enfance de l'esprit, un dénûment presque absolu d'idées, ou une extrême inhabileté à les combiner & à les mettre en œuvre; & soit habituelle ou soit accidentelle, comme elle nous

donne sur elle un avantage qui flatte notre vanité, elle nous amuse, sans nous causer ce plaisir malin que nous goûtons à voir châtier la sottise. Ainsi, la sottise est comique & n'est point *plaisante*; la bétise au contraire est *plaisante* & n'est point comique. La bétise est rare parmi les hommes, mais les bétises sont fréquentes; & ce qu'elles ont de plus *plaisant*, c'est une application sérieuse à bien penser & à raisonner juste.

On en voit une image assez fidèle dans le jeu du Colin-maillard, où celui qui a les yeux bandés, passe à côté de celui qui l'agace, l'effleure de la main, croit l'attraper, le manque, & donne dans le pot au noir.

Il y a des bétises d'ineptie & qui déclarent évidemment une privation d'idées, ou un étourdissement habituel qui empêche de les lier entre elles ou de les assortir aux mots. La bétise de cette espèce consiste à oublier ou à ne pas apercevoir ce qui fait le plus à la chose. Celui qui entendoit parler d'un homme de cent ans comme d'un phénomène, & qui disoit : *Belle merveille ! Si mon grand-père n'étoit pas mort, il auroit plus de cent dix ans;* celui-là oublioit que n'être pas mort étoit le point de la difficulté. Celui à qui l'on demandoit quel âge avoit son frère dont il étoit l'aîné, & qui répondoit, *Dans deux ans mon frère & moi nous serons du même âge*, oublioit que lui-même il vieilliroit de ces deux ans. Le marchand qui vendoit cinq sous ce qu'il achetoit six, & qui *se sauvoit*, disoit-il, *sur la quantité*, oublioit que la quantité qui multiplie les gains, quand il y en a, multiplioit aussi les pertes. Ce pauvre enfant à qui l'on reprochoit d'être bête, & qui disoit, *Ce n'est pas ma faute si je n'ai point d'esprit, on m'a changé en nourrice*, ne voyoit pas que cette excuse de la vanité de ses parents ne valoit rien pour lui : il la répétoit sans l'entendre. Une bétise de ce genre qui fait sentir le vice de toutes les autres est celle de ce matelot qui entendoit jurer son camarade contre le cable qu'il rouloit: *Je crois*, disoit l'un, *que ce damné de cable n'a point de bout; Non*, lui répondit l'autre, *le bout n'en valoit rien, on l'a coupé:* il ne pensoit qu'au bout coupé, sans faire attention qu'il en restoit un autre.

Il est aisé de voir, dans la bétise, à quelle apparence de raison s'est mépris celui qui l'a dite. Celle du bout du cable, par exemple, porte sur ce principe, que ce qu'on a ôté d'une chose n'y est plus.

La méprise est communément causée par une fausse lueur de raport dans les termes, comme lorsqu'un benêt demandoit à épouser sa sœur, & disoit à son père pour sa raison, *Vous avez bien épousé ma mère.*

Mais une source intarissable de bétises, c'est la fausse application des façons de parler habituelles & communes. Celui à qui Louis XIV demandoit, *Quand accouchera votre femme ?* & qui lui répondit, *Quand il plaira à votre majesté*, ne songeoit qu'à parler respectueusement, & plaçoit au hasard un propos d'habitude.

Est-il peureux ? demandoit-on à un homme en parlant de son nouveau cheval. *Oh, point du tout; voilà trois nuits qu'il couche seul dans mon écurie.* Une femme disoit de sa petite fille qui avoit la fièvre, *Cette enfant-là a déraisonné toute la nuit comme une grande personne.* On demandoit à un bourgeois, comment se portoit son enfant ? *Vous lui faites bien de l'honneur*, répondit le bon homme, *il est mort hier au soir.* Un jeune libertin disoit, *Il m'est mort pour cent-mille écus d'oncles, & je n'ai pas hérité d'un sou :* ceci est pire qu'une bétise. Un homme en voyant passer son médecin se détourna : on lui en demanda la raison; *Je suis honteux*, dit-il, *de paroître devant lui ; il y a si long temps que je n'ai été malade !* Deux hommes se battoient l'épée à la main, l'un des deux avertit son adversaire qu'il n'étoit pas en garde : *Que vous importe*, répondit l'autre, *pourvu que je vous tue ? Que m'importe que je m'ennuie*, disoit un autre, *pourvu que je m'amuse ?*

Ces derniers mots, dits par des gens d'esprit, seroient de bonnes *Plaisanteries;* & bien des mots de Fontenelle, à force d'être fins, auroient pu passer pour des bétises, si on n'eût pas connu l'homme qui les disoit : l'homme & le ton lèvent l'équivoque, & avertissent d'y penser. Mais au faux semblant de la bétise, on ne fait que sourire : & pour en rire de bon cœur on y veut la réalité.

L'ignorance fait dire plus de bétises que la bétise même : mais les traits d'ignorance ne sont *plaisants*, que lorsqu'ils portent sur des choses que tout le monde doit savoir, & qu'avec une légère attention à ce qu'on entend dire, on doit avoir apprises; celui qui, en voyant un bateau si chargé que les bords étoient à fleur d'eau, disoit, *Si la rivière devient un peu plus grosse, ce bateau va couler à fond*, celui-là ignoroit ce que savent les gens du peuple. La femme qui, allant voir une éclipse à l'Observatoire, disoit à sa compagnie, qui craignoit d'arriver trop tard ; *M. de Cassini est de mes amis, il voudra bien recommencer pour moi*, n'étoit pas une femme instruite : mais l'homme qui dans le même cas, disoit, *Je ne crois pas que l'on s'avise de commencer l'éclipse avant que le roi soit arrivé*, dut être jugé à la rigueur. On devoit bien plus d'indulgence à la nouvelle épousée qui, revenant de l'autel, disoit à son mari qui la menoit un peu trop vite : *De grâce, allons plus doucement ; je pourrois faire une fausse couche.*

Une absence d'esprit ressemble quelquefois à une privation absolue ; & de là vient que les gens distraits disent fort souvent des bétises. Le caractère du Distrait n'est pas comique, parce que la distraction n'est pas un ridicule ; mais ce caractère

est l'un des plus *plaisants*, parce qu'il donne lieu à une infinité de disparates imprévues. *Voilà*, dit le Distrait de la Bruyère, *la seule pantoufle que j'aye sur moi*, en tirant de sa poche celle qu'il avoit prise, comme s'il eût parlé de son mouchoir : rien de plus imprévu, & aussi rien de plus *plaisant*.

Nous avons connu un homme célèbre dans ce genre, & pourtant reconnu pour un homme d'esprit, & d'un esprit si éclairé, que bien des gens ne pouvoient croire que ces absences lui fussent naturelles. C'est lui qui, dans une promenade qu'il faisoit avec ses amis dans les environs de Florence, se trouvant sur le soir à quatre milles de la ville, soutenoit qu'ils y arriveroient avant la nuit : *Car*, disoit-il, *au bout du compte, nous sommes quatre, ce n'est qu'un mille pour chacun.* C'est lui qui, dans un hiver où le froid étoit à Paris d'une âpreté extraordinaire, disoit à l'ambassadeur de Russie, *Monsieur l'Ambassadeur, avez-vous des nouvelles de Petersboutg ? qu'y dit-on de ce froid ?* C'est, dans un absence d'esprit de cette espèce qu'un homme disoit ; *J'ai juré de ne jamais entrer dans l'eau que je n'aye appris à nager.* C'est aussi la seule manière de trouver naturelle cette réflexion d'un courtisan de Louis XIV, sur ce que Racine s'étoit fait enterrer à Port-Royal, *Il n'auroit jamais fait cela de son vivant.* Ainsi, pour un moment, la distraction, dans un homme d'esprit, est l'équivalent de la bétise. La vanité en tient lieu aussi, mais d'une autre manière, en attachant une importance, ou excessive ou exclusive, à ce qui l'intéresse. *C'est une terrible chose que la peste*, disoit un homme préoccupé de sa noblesse, *la vie d'un gentilhomme n'est pas en sûreté.* Eh qui se croira exempt de dire une sottise dans l'étourdissement de la vanité, puisque Madame de Sévigné a été prise sur le fait ?

Plus la sottise est à la fois réfléchie & grossière, plus elle nous amuse aux dépens de celui à qui elle échappe. Qui ne riroit de la réflexion de ce bon suisse qui, en voyant sur la poussière son camarade qui venoit d'avoir la tête emportée par un boulet de canon, disoit tristement : *Le pauvre diable sera bien surpris demain de se trouver sans tête.* Mais ce qui n'est pas concevable, & ce que toute la gravité d'un historien sage peut à peine persuader, c'est que la même bétise ait été dite dans une harangue méditée. Ce fut un chevalier Plager qui, félicitant la ville de Londres sur les précautions qu'elle avoit prises contre la fameuse conspiration des poudres, dit gravement que sans cette vigilance des magistrats, *les citoyens auroient couru risque de se trouver tous égorgés le lendemain, à leur reveil.* Passe encore pour le soldat suisse ; mais l'orateur du peuple anglois ! Il faut que Hume nous l'assûre ; & encore est-on tenté de croire que c'est un conte fait à plaisir. (*M. MARMONTEL.*)

PLAISANTERIE. s. f. *Arts de la Parole.* Le mot *Plaisanter* ne signifie autre chose dans son acception originelle, qu'Exciter à la joie quand on n'en a pas de sujet décidé. Ce ne sont pas ceux qui s'amusent d'une aventure risible qui *plaisantent*, mais ceux qui, sur quelque chose de sérieux ou d'indifférent, réveillent la gaîté & la joie par quelque idée divertissante Quoique nous n'ayons à considérer ici la *Plaisanterie* que par raport aux Beaux-Arts, il nous paroît nécessaire cependant d'en examiner en particulier les causes & les effets. On peut avoir deux sortes principales de motifs ou d'occasions de *plaisanter :* on *plaisante* simplement pour exciter la joie en soi-même ou dans les autres, ou pour produire un effet particulier & plus déterminé ; dans les deux cas, la *Plaisanterie* peut être fort importante.

Dans les affaires sérieuses ou dans un travail pénible, souvent une *Plaisanterie* délicate, jetée à propos & en passant, ranime, dissipe l'ennui que pourroit causer une trop grande attention, & nous empêche de sentir la lassitude ; c'est ainsi qu'une récréation bien choisie peut donner une nouvelle activité & des forces nouvelles à un esprit enfoncé dans le travail. Voilà un des deux motifs de la *Plaisanterie.*

Mais quelquefois on veut s'en servir comme d'un détour pour parvenir à de certaines vûes ; & alors on l'emploie particulièrement pour donner du ridicule aux personnes & aux choses, ou pour arriver sûrement à un but important, qu'on ne pourroit pas atteindre aussi facilement, ou que peut-être on n'atteindroit point du tout. La *Plaisanterie*, dans ce cas, peut encore être de grande conséquence. Fort souvent une *Plaisanterie* placée à propos est le moyen le plus sûr de rendre inutiles les difficultés qu'un chicaneur ou qu'un sophiste nous oppose ; elle rend si petite la personne qui contredit nos vûes ou la difficulté qu'on nous présente, qu'on n'y fait aucune attention. Socrate & Cicéron se sont souvent servis de ce moyen avec le plus grand succès. Quelquefois un simple badinage peut être très-propre à détruire de grands & nuisibles préjugés qui se glissent dans la société, & qui ont leur source dans les mœurs des hommes.

Dans les Beaux-Arts on fait deux usages de la *Plaisanterie ;* car ou l'on s'en sert en passant dans un ouvrage serieux, ou l'on fait des pièces qui sont *plaisantes* d'un bout à l'antre. Mais avant de considérer l'usage de la bonne *Plaisanterie*, examinons-en les propriétés & les effets.

La *Plaisanterie*, considérée dans sa nature, consiste à dire ou à faire quelque chose de *plaisant* pour réjouïr les autres. Lorsqu'un vieillard parle d'amour à une jeune beauté, sans intérêt personnel, mais pour la divertir, il *plaisante ;* car s'il le fesoit sérieusement, on pourroit dire qu'il est fou.

C'est en *plaisantant* qu'Anacréon se représente lui-même tourmenté par l'Amour, & peint son cœur comme un nid rempli de petits Amours. Mais un jeune homme qui seroit véritablement amoureux, & qui peindroit son tendre martyre d'une manière risible, ne *plaisanteroit* pas, quoiqu'il fît rire à ses dépens. Une même chose peut être sérieuse ou badine, selon le but qu'on se propose. Celui qui dit quelque chose de niais ou de ridicule, & qui croit dire quelque chose de sensé, parle sérieusement; & la même chose dite dans l'intention d'amuser les autres, devient une *Plaisanterie*.

Il paroît donc que la différence qu'il y a entre le Ridicule & le *Plaisant*, ne consiste pas essenciellement dans le fond de la chose, mais dans l'intention de celui de qui elle vient.

Nous avons remarqué qu'on peut avoir deux sortes de vûes en *plaisantant* : on peut les avoir en même temps, mais nous les examinerons séparément. Les beaux-esprits, tant anciens que modernes, ont bien senti le mérite de la *Plaisanterie*, simple effet de la gaîté quand on s'en aquite d'une manière convenable, comme je le dirai ensuite. En cela, aussi bien qu'en plusieurs autres choses, je pense comme Cicéron, qui égayoit souvent un ouvrage sérieux par quelque *Plaisanterie* agréable, mais toujours tendant à son but. « Nous ne devons jamais, dit-il (I. *Offic.* xxjx. » 103), agir légèrement, au hasard, inconsidérément, & négligemment; car la nature nous » a formés en sorte que nous semblons faits, non » pour les jeux & pour le badinage, mais pour » les choses sérieuses & pour les occupations graves » & importantes : il nous est permis de faire » usage des jeux & du badinage, mais comme du » sommeil & du repos, après nous être aquités » des fonctions graves & sérieuses ». En effet, un âme gaie, & portée, après un travail sérieux, à s'occuper des choses amusantes & à les considérer du côté le plus agréable, n'est pas une petite faveur du Ciel. Un homme gai se tire mieux des difficultés de la vie, qu'un homme grave & mélancolique; il a encore cet avantage qu'il n'est jamais absolument méchant : il est incontestable qu'on voit beaucoup plus de mauvais sujets sérieux que de gais.

Ceux à qui la nature n'a donné qu'un foible penchant à la gaîté, peuvent l'augmenter & l'entretenir par des ouvrages comiques; ouvrages qui sont capables de produire un grand effet sur les personnes naturellement sérieuses, ou qui ont perdu leur gaîté par une trop grande application à des affaires importantes. Qui ignore combien ont d'influence sur les mœurs les tables où règne la gaîté d'un badinage délicat? Non seulement on y satisfait un besoin qui nous est commun avec les brutes, mais on y trouve encore un plaisir salutaire à l'esprit & au cœur. Cette gaîté est propre à perfectionner les Beaux-Arts & à réveiller vivement le goût de l'Honnête : & comme la Musique étoit devenue un besoin national chez les anciens arcadiens, pour adoucir la dureté de leur caractère; de même des ouvrages comiques, marqués au coin des Muses & des Grâces, pourroient rendre de très-grands services à une nation d'un caractère bouillant & trop grave : car la *Plaisanterie* est un bon moyen pour peindre au naturel le caractère d'un homme ou d'un peuple. Si ces ouvrages ne servoient qu'à nous amuser quelques instants, s'ils n'étoient que ce qu'Horace appelle *laborum dulce lenimen*, ne dussent-ils enfin être employés que comme un calmant propre à appaiser une douleur légère; ils ne laisseroient pas de mériter notre estime.

Grâces soient donc rendues à ces têtes joviales, dont l'esprit badin soulage le nôtre, abrège nos heures fâcheuses, & nous fournit des remèdes qui nous retirent de l'accablement, de la peine, ou du chagrin. Autant le philosophe méprise celui qui cherche avec avidité les voluptueuses & bruyantes orgies des faunes & des bacchantes, qui voudroit voir toutes les eaux de la terre changées en vin, & tous les lieux qu'il parcourt transformés en bosquets de Vénus; autant il estime les ris modestes qui l'attirent, quoique dans un bocage désert, sur les traces des Naïades folâtres.

Il est bon de remarquer que le véritable talent de *plaisanter* est rarement le partage des esprits légers, dont la gaîté fait le caractère dominant. Les meilleurs *Plaisants* sont ceux qui, par leur caractère grave & réfléchi, sont portés à des occupations importantes. Le sobre Cicéron, propre aux affaires du plus grands poids, pouvoit avec raison se moquer de l'incapable Antoine, qui avoit passé sa vie dans la débauche & avec des libertins. En effet, cela se rencontre encore tous les jours, & il semble que la nature veuille montrer par là que la vraie *Plaisanterie* & la gravité ont beaucoup d'affinité; mais la raillerie, qui a pour but de tourner la folie en ridicule & de décrier le vice, est d'une double importance. Un habile juge des Beaux-Arts remarque que la *Plaisanterie* a une force invincible sur les esprits. La folie sera immanquablement couverte de honte dans les lieux où la bonne *Plaisanterie* la tournera en ridicule : ce seul moyen ne suffira pas pour guérir l'insensé, mais il préservera du moins de la contagion celui qui n'en est pas encore infecté; c'est l'effet que peuvent produire en peu de temps les ouvrages comiques.

Il faudroit à présent déterminer le vrai genre & l'esprit de la *Plaisanterie* convenable aux Beaux-Arts : mais nous dirons, comme Cicéron, *Cujus utinam artem aliquam haberemus!* Un allemand a voulu enseigner l'art de *plaisanter*, mais il faut bien se garder de croire qu'il nous l'ait appris. Il y a deux sortes de *Plaisanteries*, dit Cicéron, qui traite fort bien la chose dans son excellent ouvrage sur les devoirs de l'homme : l'une ignoble,

effrontée, méchante, obſcène; l'autre élégante, polie, ingénieuſe, agréable. Selon lui, on peut encore connoître la mauvaiſe *Plaiſanterie*, non ſeulement à la baſſeſſe du ſujet & des expreſſions, mais encore à l'indécence & à l'effronterie qu'elle renferme & qu'elle produit à propos ou à contre-temps, comme quelque choſe d'eſſenciel. La qualité propre de la bonne *Plaiſanterie* eſt ſans contredit ce que Cicéron en nomme le ſel, qui n'eſt autre choſe que cet eſprit délicat qui peut mieux ſe ſentir que s'exprimer. Moins les moyens dont on ſe ſert pour rendre une choſe *plaiſante* frapent les yeux, plus ils ſont ſubtils; moins les gens épais aperçoivent la *Plaiſanterie*, plus elle a de ſel. Veut-on faire paroître le *Plaiſant* & le Riſible d'une choſe par des tournures ou des comparaiſons dont on découvre la foibleſſe ſans qu'il ſoit néceſſaire de réfléchir? la *Plaiſanterie* ſera froide. Emploie-t-on pour cela des idées, des images plates, groſſières, & à la portée des hommes les plus matériels? la *Plaiſanterie* ſera groſſière. Conſiſte-t-elle dans des reſſemblances recherchées, & qui, bien loin d'avoir des fondements naturels, ne s'appuient que ſur des jeux de mots & autres choſes ſemblables? elle ſera forcée & dénuée de goût. Nous avons, hélas! une ſi grande foule de ſoi-diſant poètes comiques en Allemagne, qu'il ſeroit aiſé de citer des exemples de toutes les eſpèces de mauvaiſes *Plaiſanteries;* on pourroit même tirer un parti avantageux de cette quantité de mauvaiſes *Plaiſanteries*, ſi quelqu'un ſe donnoit la peine de les préſenter aux jeunes poètes comme des échantillons d'une manière de *plaiſanter* qu'ils doivent bien ſe garder d'adopter. Juſqu'à préſent nous ne pouvons pas dire que la *Plaiſanterie* délicate ſoit un don bien commun parmi nos meilleures têtes allemandes.

Les anciens croyoient que ce que les grecs appeloient *Sel attique*, & les latins *Urbanité*, n'étoit autre choſe que ce que la bonne compagnie & les gens de bon goût regardent comme la bonne *Plaiſanterie;* mais la plupart de nos jeunes poètes qui entrent dans le monde après avoir paſſé bien du temps dans une école obſcure ou dans une univerſité, où ſouvent encore ils auront employé la plus grande partie de leurs jours à des occupations frivoles, s'imaginent poſſéder le talent de la *Plaiſanterie*, parce qu'ils ſont d'une humeur enjouée. Nous ne manquons pas cependant abſolument de ces génies qui peuvent badiner avec goût. Il y a déja plus de deux-cents ans que le ſavant juriſconſulte, Jean Fichart de Straſbourg, faiſoit honneur à l'Allemagne par ſa manière délicate de *plaiſanter*. Lorſque la Littérature allemande étoit encore au berceau, Logan & Wernike montrèrent en même temps qu'ils avoient l'idée du bon goût qui doit régner dans la *Plaiſanterie;* mais Hagedorn a dans ce point, comme dans pluſieurs autres, ſu le premier ſaiſir & ſuivre le ſentier du bon goût. Liſcor, Roſt, & Rabner ſont aſſez connus, auſſi bien que Zacharie. Combien ce dernier n'a-t-il pas fait paroître de talent pour la fine *Plaiſanterie*, dans ſes intéreſſants ouvrages comiques? Vieland s'eſt montré prodigue dans les preuves qu'il nous a données de ſes talents pour ce genre; c'eſt dommage que ſa muſe ait perdu beaucoup de ſon ancienne pudeur par le commerce des Faunes libertins; que ce grand génie qui, par ſes talents extraordinaires, égale tout ce que je connois de plus rare, me pardonne, ſi j'avoue ici ſincèrement que je n'ai jamais pu comprendre, comment ſon eſprit mâle & vigoureux a pu permettre à ſon imagination de s'oublier comme elle a fait en quelques endroits de ſes ouvrages comiques; ne devoit-il pas regarder le rare talent de *plaiſanter*, qu'il poſſédoit au ſuprême degré & dont il s'eſt ſervi heureuſement dans pluſieurs endroits de ſes écrits, comme un don précieux que la nature ne lui avoit pas fait pour exciter ſes lecteurs à des déſordres, qui n'ont déja que trop d'attraits en eux-mêmes? A coup ſûr on ne rend pas ſervice à la Jeuneſſe par de telles ſéductions; & des êtres épuiſés par la volupté valent-ils la peine qu'un homme d'eſprit les aide à réchauffer leur imagination? (*M. SULZER.*)

PLAISIR, DÉLICE, VOLUPTÉ. *Synonym.* L'idée de *Plaiſir* eſt d'une bien plus vaſte étendue que celle de *Délice* & de *Volupté*, parce que ce mot a raport à un plus grand nombre d'objets que les deux autres. Ce qui concerne l'eſprit, le cœur, les ſens, la fortune, enfin tout eſt capable de nous procurer du *Plaiſir*. L'idée de *Délice* enchérit par la force du ſentiment ſur celle du *Plaiſir;* mais elle eſt bien moins étendue par l'objet: elle ſe borne proprement à la ſenſation, & regarde ſurtout celle de la bonne chère. L'idée de *Volupté* eſt toute ſenſuelle, & ſemble déſigner, dans les organes, quelque choſe de délicat qui raffine & augmente le goût.

Les vrais philoſophes cherchent le *Plaiſir* dans toutes leurs occupations, & il s'en font un de remplir leur devoir. C'eſt un *Délice* pour certaines perſonnes de boire à la glace, même en hiver; & cela eſt indifférent pour d'autres, même en été. Les femmes pouſſent ordinairement la ſenſibilité juſqu'à la *Volupté:* mais ce moment de ſenſation ne dure guères; tout eſt chez elles auſſi rapide que raviſſant.

Tout ce que je viens de dire ne regarde ces mots que dans le ſens où ils marquent un ſentiment ou une ſituation gracieuſe de l'âme. Mais ils ont encore, ſurtout au pluriel, un autre ſens, ſelon lequel ils expriment l'objet ou la cauſe de ce ſentiment; comme quand on dit d'une perſonne qu'Elle ſe livre entièrement aux *Plaiſirs*, qu'Elle jouit des *Délices* de la campagne, qu'Elle ſe plonge dans les *Voluptés*. Pris dans ce dernier ſens, ils ont également, comme dans l'autre, leurs

leurs différences & leurs délicatesses particulières. Alors le mot de *Plaisir* a plus de raport aux pratiques personnelles, aux usages, & aux passe-temps; tels que la table, le jeu, les spectacles, & les galanteries. Celui de *Délices* en a davantage aux agréments que la nature, l'art, & l'opulence fournissent; telles que de belles habitations, des commodités recherchées, & des compagnies choisies. Celui de *Voluptés* désigne proprement des excès qui tiennent de la mollesse & du libertinage, recherchés par un goût outré, assaisonnés par l'oisiveté, & préparés par la dépense; tels qu'on dit avoir été ceux où Tibère s'abandonnoit dans l'île de Caprée. *Voyez* CONTENTEMENT, JOIE, SATISFACTION, PLAISIR. *Synonymes.* (*L'abbé* GIRARD.)

*PLAN, s. m. *Belles-Lettres.* Ce terme, emprunté de l'Architecture & appliqué aux ouvrages d'esprit, signifie les premiers linéaments qui tracent le dessin d'un ouvrage, son étendue circonscrite, son commencement, son milieu, sa fin, la distribution & l'ordonnance de ses parties principales, leur raport, leur enchaînement.

Ce doit être le premier travail de l'orateur, du poète, du philosophe, de l'historien, de tout homme qui se propose de faire un Tout qui ait de l'ensemble & de la régularité.

Un homme qui n'écrit que de caprice, & par pensées détachées, comme Montaigne dans ses *Essais*, peut n'avoir qu'une intention générale; il est dispensé de se tracer un *Plan.* Mais dans un ouvrage où tout doit se lier, se combiner comme dans une montre, pour produire un effet commun, est-il prudent de se livrer à son génie, sans avoir son *Plan* sous les ieux? c'est cependant ce qui arrive assez souvent aux jeunes écrivains, & surtout dans le genre où ce premier travail, bien médité, seroit le plus indispensable.

Pénétrons dans le cabinet d'un poète habile & sage, & voyons-le occupé du choix & de la disposition d'un sujet.

Parmi cette foule d'idées que la lecture & la réflexion lui présentent, il lui vient celle d'un usurpateur, qui, de deux enfants nourris ensemble, ne sait plus lequel est son fils, ou le fils du roi légitime dont il veut éteindre la race.

Le poète, dans cette masse d'idées, voit d'abord un sujet tragique; il la pénètre, la dèvelope; & voici à peu près comment.

Ces deux enfants peuvent avoir été confondus par leur nourrice; mais si la nourrice n'est plus, on est sûr que le secret de l'échange est enseveli avec elle: le nœud n'a plus de dénouement. Si cette femme est vivante & susceptible de crainte, l'action ne peut plus être suspendue: l'aspect du supplice fera tout avouer à ce témoin foible & timide. Le poète établit donc le caractère de la nourrice comme la clef de la voûte. Elle adore le sang de ses maîtres, déteste celui du tyran, brave la mort, & s'obstine au secret. Ce n'est pas tout: si le tyran n'est qu'ambitieux & cruel, sa situation n'est pas assez pénible. Il peut même être barbare au point d'immoler son fils, plus tôt que de risquer que son ennemi lui échape, & trancher ainsi le nœud de l'intrigue. Que fait le poète? Au puissant motif de faire périr l'héritier du trône, il oppose l'amour paternel, ce grand ressort de la nature; & voyez comme son sujet devient pathétique & sécond. Le tyran va, sur des lueurs de sentiments, sur des soupçons & des conjectures, balancer entre ses deux victimes & les menacer tour à tour. Mais si l'un des deux princes étoit beaucoup plus intéressant que l'autre par son caractère, il n'y auroit plus cette alternative de crainte qui met l'âme des spectateurs à l'étroit, & qui rend cette espèce de situation plus vive & plus pressante: le poète, qui veut qu'on frémisse pour tous les deux tour à tour, les fait donc vertueux l'un & l'autre; & dès lors, non seulement le tyran ne sait plus lequel préférer pour son fils, mais lorsqu'il veut se déterminer, aucun des deux ne consent à l'être. De cette combinaison de caractères naissent, comme d'elles-mêmes, ces belles situations qu'on admire dans *Héraclius.*

Devine si tu peux, & choisis si tu l'ôses . . .
O malheureux Phocas! ô trop heureux Maurice!
Tu retrouves deux fils pour mourir après toi;
Et je n'en puis trouver pour régner après moi.

Comment s'est fait le double échange qui a trompé deux fois le tyran? sur quels indices chacun des deux princes peut-il se croire Héraclius? par quel moyen Phocas les va-t-il réduire à la nécessité de décider son choix? quel incident, au fort du péril, tranchera le nœud de l'intrigue & produira la révolution? Tout cela doit s'arranger dans la pensée du poète comme l'eût disposé la nature elle-même, si elle eût combiné ce beau *Plan.* C'est ainsi que travailloit Corneille. Il ne faut donc pas s'étonner si l'invention du sujet lui coutoit plus que l'exécution.

Quand la fable n'a pas été conçue avec cette méditation profonde, on s'en aperçoit au défaut d'harmonie & d'ensemble, à la marche incertaine & laborieuse de l'action, à l'embarras des dèvelopements, au mauvais tissu de l'intrigue, & à une certaine répugnance que nous avons à suivre le fil des évènements.

La marche d'un poème, quel qu'il soit, doit être celle de la nature, c'est à dire, telle qu'il nous soit facile de croire que les choses se sont passées comme nous les voyons. Or dans la nature les idées, les sentiments, les mouvements de l'âme ont une génération qui ne peut être renversée. Les évènements ont de même une suite, une liaison

que le poète doit observer, s'il veut que l'illusion se soutienne. Des incidents détachés l'un de l'autre, ou maladroitement liés, n'ont plus aucune vraisemblance. Il en est du moral comme du physique, & du merveilleux comme du familier : pour que la contexture de la fable soit parfaite, il faut qu'elle ne tienne au dehors que par un seul bout. Tous les incidents de l'intrigue doivent naître successivement l'un de l'autre, & c'est la continuité de la chaîne qui produit l'ordre & l'unité. Les jeunes gens, dans la fougue d'une imagination pleine de feu, négligent trop cette règle importante : pourvu qu'ils excitent du tumulte sur la Scène, & qu'ils forment des tableaux frapants, ils s'inquiètent peu des liaisons, des gradations, & des passages. C'est par là cependant qu'un poète est le rival de la nature, & que la fiction est l'image de la vérité.

(¶ Le *Plan* d'une bonne comédie me semble au moins aussi difficile à former que celui d'une tragédie; & j'avoue que dans aucun genre il n'est aucun *Plan* qui m'étonne autant que celui du *Tartufe*.

Le *Plan* du Poème épique est plus vaste, mais moins géné : le génie du poète, affranchi de la règle des unités, s'y trouve infiniment plus libre. Mais cette aisance elle-même est la cause des écarts où il s'abandonne, & du froid que des épisodes trop inutiles & trop fréquents répandent dans son action. Enchainer les évènements, les faire naître les uns des autres, les faire tous servir à nouer l'action & à graduer l'intérêt; voilà les lois que l'inventeur doit s'imposer, lorsqu'il conçoit & médite son *Plan;* & à cet égard, nous avons des romans mieux conçus que les plus beaux poèmes.

En Éloquence, la méthode est la même pour la génération des idées, pour la gradation du pathétique, pour l'ordre, le raport, & l'enchaînement des parties, enfin pour la tendance des moyens à un but commun; mon respect pour Cicéron, que je consulte comme un oracle toutes les fois qu'il s'agit de son art, ne m'empêche pas de différer ici de son opinion sur l'ordonnance du discours. Il veut que l'orateur, en distribuant ses moyens, en choisisse de fermes pour le commencement, garde les plus forts pour la fin, & qu'au milieu, comme dans la foule, il fasse passer les plus foibles. Il me semble au contraire que toute succession du fort au foible est vicieuse; & que l'attention se ralentit, comme l'intérêt diminue, si l'on ne se sent pas mené graduellement du plus foible au plus fort.

Il est sans doute important de donner, dès l'entrée, une haute idée de son sujet, une opinion favorable & imposante de sa cause; mais on le peut en annonçant cette progression de moyens, & en prèvenant l'Auditoire sur l'accumulation des preuves & sur l'accroissement des forces qu'on s'engage à dèveloper. J'appliquerai donc, à l'ordonnance du discours & à l'économie de la preuve elle-même, ce que dit Cicéron en parlant de l'exorde : *Nihil est in naturâ rerum quod se universum profundat & quod totum repentè evolet. Sic omnia quæ fiunt quæque aguntur acerrimè, lenioribus principiis natura ipsa pertexuit.*

Dans la nature tous les commencements sont foibles : on doit s'attendre que l'art procèdera comme elle, & ménagera ses moyens. Mais des moyens foibles ne sont pas des moyens faux. Ceux-ci jamais, Cicéron en convient, ne doivent entrer dans la cause. Il ne s'agit que du plus ou moins de vraisemblance, ou du plus ou moins d'impulsion. Or soit qu'on agisse sur l'entendement ou sur la volonté, sur l'esprit ou sur l'âme, je crois que dans un *Plan* il faut distribuer ses forces, de manière que la persuasion, l'émotion, l'intérêt, la lumière, la chaleur, aillent en croissant du commencement à la fin.

La seule exception que j'y trouve, est le cas où, dans la réplique, on auroit à vaincre dans les esprits une forte prévention, une persuasion profonde que l'adversaire y auroit laissée : alors c'est comme un poste, dans un champ de bataille, qu'il s'agit d'abord d'emporter, & à l'attaque duquel on est obligé d'employer ce qu'on a de plus vigoureux. Mais lorsqu'une circonstance pareille n'oblige pas de renverser la progression naturelle des idées, des sentiments, des procédés enfin de l'Éloquence; je penserois qu'on devroit toujours aller du foible au fort, & graduer ainsi sans cesse l'attention, la persuasion, l'émotion de l'auditeur.

Du reste, il n'en est pas du *Plan* d'un plaidoyer comme de celui d'un sermon ou d'une harangue. Dans celui-ci (qu'on me permette la comparaison), l'orateur, comme le danseur, est le maître de se donner l'attitude, les mouvements, les dèvelopements qui lui sont favorables; & il passe de l'un à l'autre avec une pleine liberté. Dans le plaidoyer au contraire l'orateur ressemble au lutteur : son action est souvent commandée & contrainte par celle de son adversaire; & par une comparaison plus noble, Quintilien nous fait voir que ses dispositions, son ordre de bataille, doivent s'accommoder au poste, aux mouvements, & aux forces de l'ennemi. *Voyez* RHÉTORIQUE.) (*M. MARMONTEL.*)

(N.) PLATIASME, s. m. Ce mot vient du grec πλατὺς, *latus*, large; d'où πλατειάζω, *os dilato*, ou *ore in latum diducto loquor;* & enfin le nom πλατειασμὸς, manière de parler en ouvrant beaucoup la bouche.

Le *Platiasme* est donc un vice de prononciation, qui consiste à parler la bouche fort ouverte, en poussant au dehors de grands sons, mais confus & inarticulés; de sorte qu'on entend en effet le bruit, mais sans pouvoir y rien distinguer.

Le *Platiasme* n'est point un vice de nature : c'est un vice de négligence, ou peut-être d'affectation; car il est possible que ceux qui parlent ainsi, s'imaginent que ces sons éclatants donnent à leur parole de la force & de la majesté : mais

cela n'eſt propre au contraire qu'à lui ôter ſa perfection la plus eſſencielle, l'articulation de la voix, qui dès lors n'eſt plus qu'une image confuſe, infidèle, & inutile de la penſée.

C'eſt donc un défaut que doivent éviter avec ſoin ceux ſurtout qui parlent en public : car il ne faut que quelques mots prononcés de la ſorte, pour faire perdre à l'auditeur le ſens de toute une période ; & pluſieurs périodes manquées par ce défaut de prononciation, rompent la chaîne de tout un diſcours, empêchent qu'on n'en ſuive le plan, qu'on n'en ſaiſiſſe le but, qu'on n'en retienne quelque choſe de net & de précis.

Les muſiciens mêmes, chez qui ce défaut eſt bien plus ordinaire, parce qu'ils ſont plus occupés des tons que des articulations, gagneroient infiniment à éviter le *Platiaſme* : la Muſique eſt d'autant plus belle, qu'elle eſt mieux adaptée aux paroles ; eh comment juger de cet accord ſi précieux, ſi une mauvaiſe prononciation dérobe les paroles à l'oreille la plus attentive ? Tout Paris prodiguoit récemment ſon admiration à une cantatrice diſtinguée, parce qu'à toutes les autres parties requiſes pour la perfection du chant elle ajoutoit le mérite d'une articulation nette, franche, & bien prononcée. (*M. BEAUZÉE.*)

PLEIN, REMPLI. *Synonymes.*

Il n'en peut plus tenir dans ce qui eſt *plein*. On n'en peut pas mettre davantage dans ce qui eſt *rempli*. Le premier a un raport particulier à la capacité ; & le ſecond, à ce qui doit être reçu dans cette capacité.

Aux noces de Cana, les pots furent *remplis* d'eau ; & par miracle, ils ſe trouvèrent *pleins* de vin. (*L'abbé GIRARD.*)

PLÉONASME, ſ. m. *Grammaire.* C'eſt une figure de Conſtruction, diſent tous les grammairiens, qui eſt oppoſée à l'*Ellipſe* ; elle ſe fait lorſque dans le diſcours on met quelque mot qui eſt inutile pour le ſens, & qui étant ôté laiſſe le ſens dans ſon intégrité. C'eſt ainſi que s'en explique l'auteur du *Manuel des grammairiens*, *part.* I, *chap.* XIV, *n°.* 6. « Il y a *Pléonaſme*, dit du » Marſais (*article* FIGURE), lorſqu'il y a dans » la phraſe quelque mot ſuperflu, en ſorte que le » ſens n'en ſeroit pas moins entendu, quand ce » mot ne ſeroit pas exprimé ; comme quand on » dit, *Je l'ai vu de mes ieux*, *Je l'ai entendu* » *de mes oreilles*, *J'irai moi-même* : *mes ieux*, » *mes oreilles*, *moi-même*, ſont autant de *Pléo-* » *naſmes* ». Sur le vers 212 du liv. I de l'Énéide,

Talia voce refert, &c,

Servius s'explique ainſi : πλεονασμὸς *eſt*, *qui fit quoties adduntur ſuperflua*, *ut alibi*, vocemque his auribus hauſi : *Terentius* ; His oculis egomet vidi.

C'eſt d'après cette notion généralement reconnue que l'on a donné à cette figure le nom de *Pléonaſme*, qui eſt grec : πλεονασμὸς, de πλεονάζειν, *redundare* ou *abundare* ; R. πλέος ; *plenus* ; en ſorte que le mot de *Pléonaſme* ſignifie ou *Plénitude* ou *Superfluïté*.

Si on veut, comme on le doit, entendre le mot de *Pléonaſme* dans le premier ſens ; c'eſt une figure de Syntaxe, par laquelle on ajoûte, à une phraſe, des mots qui paroiſſent ſuperflus par raport à l'intégrité grammaticale, mais qui ſervent pourtant à y ajouter des idées acceſſoires ſurabondantes, ſoit pour y jeter de la clarté, ſoit pour en augmenter l'énergie.

Si on prend le terme de *Pléonaſme* dans le ſecond ſens, dans le ſens de *Superfluïté* ; c'eſt un véritable défaut, qui tend à la Battologie (*Voyez* BATTOLOGIE). C'eſt au fonds ce qu'on nomme généralement Périſſologie. *Voyez* PÉRISSOLOGIE.

Il me ſemble 1°. que c'eſt un défaut dans le langage grammatical, de déſigner par un ſeul & même mot deux idées auſſi oppoſées, que le ſont celle d'une figure de Conſtruction & celle d'un vice d'Élocution. A la bonne heure, qu'on eût laiſſé à la figure le nom de *Pléonaſme*, qui marque ſimplement *Abondance* & *Richeſſe* : mais il falloit déſigner la ſuperfluïté des mots dans chaque phraſe par un autre terme ; par exemple, celui de *Périſſologie*, qui eſt connu, devroit être employé ſeul dans ce ſens. Ce terme vient de περισσός, *ſuperfluus*, & de λόγος, *dictio* ; & l'adjectif περισσός a pour racine l'adverbe πέρα, *outre meſure*. Je ferai uſage de cette remarque dans le reſte de l'article.

2°. Si c'eſt un défaut de n'avoir employé qu'un même nom pour deux idées ſi diſparates, celui de vouloir les comprendre ſous une même définition eſt bien plus grand encore ; & c'eſt cependant en quoi ont péché les grammairiens même les plus exacts, comme on peut le voir par le début de cet article. Il faut donc tâcher de ſaiſir & d'aſſigner les caractères diſtinctifs de la figure appelée *Pléonaſme*, & du vice de ſuperfluïté que j'appelle *Périſſologie*.

I. Il y a *Pléonaſme*, lorſque des mots, qui paroiſſent ſuperflus par raport à l'intégrité du ſens grammatical, ſervent pourtant à y ajouter des idées acceſſoires ſurabondantes, qui y jettent de la clarté ou qui en augmentent l'énergie. Quand on lit dans Plaute (*Milit.*), *Simile ſomnium ſomniavit*, le mot *ſomnium*, dont la force eſt renfermée dans *ſomniavit*, ſemble ſurabondant par raport à ce verbe : mais il y eſt ajouté comme ſujet de l'adjectif *ſimile*, afin que l'idée de cette ſimilitude ſoit raportée ſans équivoque à celle du ſonge, *ſimile ſomnium* ; c'eſt un *Pléonaſme* accordé à la clarté de l'expreſſion.

Quand on dit, *Je l'ai vu de mes ieux*, ces mots *de mes ieux* ſont effectivement ſuperflus par raport au

fens grammatical du verbe *j'ai vu*, puifqu'on ne peut jamais voir que des jieux, & que qui dit *j'ai vu*, dit affez que c'eft par les ieux, & de plus que c'eft par les fiens; ainfi, il y a, grammaticalement parlant, une double fuperfluité : mais ce fuperflu grammatical ajoûte des idées acceffoires qui augmentent l'énergie du fens, & qui font entendre qu'on ne parle pas fur le raport douteux d'autrui, ou qu'on n'a pas vu la chofe par hafard & fans attention, mais qu'on l'a vue avec réflexion, & qu'on ne l'affûre que d'après fa propre expérience bien conftatée; c'eft donc un *Pléonafme* néceffaire à l'énergie du fens. « Cela eft fondé en raifon, dit Vaugelas (*Remarq.* 160) », parce que, lorfque nous voulons » bien affûrer & affirmer une chofe, il ne fuffit pas » de dire fimplement *je l'ai vu*, puifque bien fou- » vent il nous femble avoir vu des chofes, que fi » l'on nous preffoit de dire la vérité, nous n'ôfe- » rions l'affûrer. Il faut donc dire *Je l'ai vu de* » *mes ieux*, pour ne laiffer aucun fujet de douter » que cela ne foit ainfi : tellement qu'à le bien » prendre (cette conclufion eft remarquable), » il n'y a point là de mots fuperflus; puifqu'au con- » traire ils font néceffaires pour donner une pleine » affûrance de ce que l'on affirme. En un mot, » il fuffit que l'une des phrafes dife plus que » l'autre pour éviter le vice du *Pléonafme* (c'eft » à dire, la *Périffologie*), qui confifte à ne dire » qu'une même chofe en paroles différentes & » oifives, fans qu'elles ayent une fignification ni » plus étendue ni plus forte que les premières ».

Le *Pléonafme* d'énergie eft très-commun dans la langue hébraïque; & il femble en faire un caractère particulier & propre, tant l'ufage en eft fréquent & néceffaire!

1°. Un nom conftruit avec lui-même, comme *efclave des efclaves*, *cantique des cantiques*, *vanité des vanités*, *flamme de flamme*, *les fiècles des fiècles*, &c, eft un tour très-ordinaire dans la langue fainte, & une fuperfluïté apparente de mots : mais ce *Pléonafme* eft très-énergique, & il fert à ajouter au nom l'idée de fa propriété caractériftique dans un grand degré d'intenfité; c'eft comme fi on difoit, *très-vil efclave*, *cantique excellent*, *vanité exceffive*, *flamme très-ardente*, *la totalité des fiècles* ou *l'éternité*.

2°. Rien de plus inutile en apparence à la plénitude du fens grammatical que la répétition de l'adjectif ou de l'adverbe; mais c'eft un *Pléonafme* adopté dans la langue hébraïque, pour remplacer ce qu'on appelle dans les autres le *Superlatif abfolu*. *Voyez* IDIOTISME, & SUPERLATIF.

3°. Un autre *Pléonafme* eft encore ufité dans le même fens ampliatif; c'eft l'union de deux mots fynonymes par la conjonction copulative; comme *Verba oris ejus iniquitas & dolus* (*Pf.* 35, *vulg.* 36, *hæbr. v.* 4), c'eft à dire, *verba oris ejus iniquiffima*.

4°. Mais fi la conjonction réunit le même mot à lui-même, c'eft un *Pleonafme* qui marque diverfité *In corde & corde loquuti funt* (*Pf.* 11. *vulg.* 12, *hæbr. v.* 5), c'eft à dire, *cum diverfis fenfibus*, *quorum alter eft in ore*, *alter in mente*. Nous difons de même en françois, au moins dans le ftyle fimple, *Il y a coutume & coutume*, *Il y a donner & donner*, pour marquer la diverfité des coutumes & des manières de donner; c'eft dans notre langue un *hébraïfme*.

5°. Si le même nom eft répété de fuite fans conjonction & fans aucun changement de forme, c'eft un *Pléonafme* qui remplace quelquefois en hébreu l'article diftributif *chaque*, ou l'article collectif *tout* : ישראל איש איש מבית (*Iffral aiff aiff mebit*, en lifant comme Mafclef); ce que les feptante ont traduit par ἄνθρωπος ἄνθρωπος τῶν υἱῶν Ἰσραηλ, *homo homo filiorum Ifraël*, & la vulgate, *homo quilibet de domo Ifraël* (*Lev.* xvij. 3); ce qui eft le véritable fens de l'hébraïfme. D'autres fois cette répétition eft purement emphatique : אלי אלי (*ali, ali*), *Deus meus*, *Deus meus*; ce *Pléonafme* marque l'ardeur de l'invocation. Nous imitons quelquefois ce tour hébraïque dans la même vûe : on ne fauroit lire fans la plus vive émotion ce qu'a écrit l'auteur du *Télémaque* (*liv.* XI), fur les acclamations des peuples de l'Hefpérie au fujet de la paix; & la jonction de ces deux mots *la paix*, *la paix*, qui fe trouve jufqu'à trois fois dans l'efpace de quatre à cinq lignes, donne au récit un feu qui porte l'embrâfement dans l'imagination & dans l'âme du lecteur.

6°. C'eft un ufage très-ordinaire de la langue hébraïque de mettre l'infinitif du verbe avant le verbe même : אכל תאכל (*achal tachal*), *comedere* ou *comedendo comedes* (Gen. 2, 16); מות תמות (*mouth thamouth*), *mori* ou *moriendo morieris* (*Ib.* 2, 17). Quelques grammairiens prétendent que c'eft dans ces exemples une pure *Périffologie*, & que l'addition de l'infinitif au verbe n'ajoûte à fa fignification aucune idée acceffoire. Pour moi, j'ai peine à croire qu'une phrafe effenciellement vicieufe ait pu être dans la langue fainte d'un ufage fi fréquent fans aucune néceffité. Je dis *d'un ufage fréquent*; car rien de plus commun que ce tour dans les livres facrés : & j'ajoûte que ce feroit *fans aucune néceffité*, parce que la conjugaifon fimple fourniffoit la même idée. Qu'on y prenne garde; l'ufage des langues eft beaucoup moins aveugle qu'on ne le penfe, & jamais il n'autorife fans raifon une locution irrégulière : il faut, pour mériter l'approbation univerfelle, qu'elle fupplée à quelque formation que l'analogie de la langue ne donne point, comme font nos temps compofés par le moyen des auxiliaires *avoir*, *venir*, *devoir*, *aller* : ou qu'elle renferme quelque idée acceffoire dont ne feroit pas fufceptible la locution régulière, tels que font les *Pléonafmes* dont il s'agit ici. Le Clerc cependant (*Art. critic. part.* II, *fect.* I, *cap.* 4, *nn.* 3, 4, 5) foutient que cette addition de l'in-

finitif au verbe n'a en hébreu aucune énergie propre : *Hæc additio ejusdem verbi . . . nullam habet in hebraïcâ . . . linguâ emphasin.* Mais il faudroit, avant d'adopter cette opinion, répondre à ce que je viens d'observer sur la circonspection de l'usage qui n'autorise jamais une locution irrégulière sans un besoin réel d'analogie ou d'énergie. Si d'ailleurs on s'en raporte au moyen proposé par Le Clerc, il me semble qu'il ne lui fournira pas une conclusion favorable : *Res . . . . certa erit*, dit-il, *de hebraïcâ, si quis expendat loca scripturæ in quibus occurrit ea phrasis.* N'est-il pas évident que *comedendo comedes* ne signifie pas simplement *vous mangerez*, mais *vous aurez toute liberté de manger, vous mangerez librement, tant & si souvent que vous voudrez ?* C'est la même énergie dans *moriendo, morieris ;* cela ne veut pas dire simplement *vous mourrez ;* mais la répétition de l'idée de mort donne à l'affirmation énoncée par le verbe une emphase particulière, *Vous mourrez certainement, infailliblement, indubitablement* : & de là vient que pour donner plus de poids à l'affirmation contraire ou à la négation de cette sentence, le serpent employa le même *Pléonasme :* לא מות תמתון (*la mouth thamouthoun*) *nequaquam moriendo moriemini* (*Gen.* 3, 4), il est certain que vous ne mourrez point. *Voyez* au surplus la Grammaire hébraïque de Masclef, *chap.* xxiv, §. 5, 8, 9 ; *chap.* xxv, §. 8 ; & *chap.* xxvj, §. 7, 8.

II. J'avoue néanmoins qu'il se rencontre, & même assez souvent, de ces répétitions identiques où nous ne voyons ni emphase ni énergie. Dans ce cas, il faut distinguer entre les langues mortes & les langues vivantes, & soudistinguer encore entre les langues mortes dont il nous reste peu de monuments, comme l'hébreu, & les langues mortes dont nous avons conservé assez d'écrits pour en juger avec plus de certitude, comme le grec & le latin.

Par raport à l'hébreu, quand nous n'appercevons pas les idées accessoires que la répétition identique peut ajouter au sens, il me semble qu'il est raisonnable de penser que cela vient de ce que nous n'avons plus assez de secours pour entendre parfaitement la locution qui se présente ; & c'est d'ailleurs un hommage que nous devons à la majesté de l'Écriture sainte & à l'infaillibilité du S. Esprit qui en est le principal auteur.

Pour les autres langues mortes, il est encore bien des cas où nous devons avoir par équité la même réserve ; & c'est principalement quand il s'agit de phrases dont les exemples sont très-rares. Mais en général nous ne devons faire aucune difficulté de reconnoître la *Périssologie*, même dans les meilleurs écrivains de l'antiquité, comme nous la trouvons souvent dans les modernes.

1°. Nous entendons assez le grec & le latin pour en discuter le grammatical avec certitude ; & peut-être Démosthène & Ciceron seroient-ils surpris, s'ils revenoient parmi nous & que nous pussions communiquer avec eux, des progrès que nous avons faits dans l'intelligence de leurs écrits, quoique nous ne puissions pas parler comme eux.

2°. Le respect que nous devons à l'Antiquité n'exige pas de nous une adoration aveugle. Les anciens étoient hommes comme les modernes ; sujets aux mêmes méprises, aux mêmes préjugés, aux mêmes erreurs, aux mêmes fautes : ôsons croire une fois que Virgile n'entendoit pas mieux sa langue & n'étoit pas plus châtié dans son style que ne l'étoit notre Racine ; & Racine n'a point été entièrement disculpé par l'abbé des Fontaines, qui s'étoit chargé de le venger contre les Remarques de l'abbé d'Olivet. Disons donc que le *sic ore loquutus* de Virgile, & mille autres phrases pareilles de ce poète & des autres écrivains du bon siècle, ne sont que des exemples de *Périssologie*, & des défauts réels plus tôt que des tours figurés. (*M.* Beauzée.)

(N.) PLOQUE, s. f. πλοκὴ, *nexus.* Ce mot, usité chez quelques rhéteurs & abandonné par le plus grand nombre, peut être regardé comme le nom d'une figure de diction, par consonnance physique, qui réunit des mots matériellement semblables mais différents quant au sens. Ce seroit en ce cas une dénomination générique, qui comprendroit deux espèces, l'Antanaclase & la Syllepse. *Voyez* Antanaclase, Syllepse. (*M.* Beauzée.)

PLURIEL, LE, adj. C'est un terme particulièrement propre à la Grammaire, pour caractériser un des nombres destinés à marquer La quotité. (*Voyez* Nombre). On dit aujourdhui, Le nombre *pluriel*, Une terminaison *plurièle.* « Il est certain, dit Thomas Corneille sur la *Remarque* 442 de Vaugelas, » que c'est seulement depuis la remar- » que de Vaugelas qu'on a commencé à dire *Plu-* » *riel :* le grand usage a toujours été auparavant » d'écrire *Plurier* ». Vaugelas lui-même reconnoît l'unanimité de cet usage contraire au sien : aussi trouva-t-il des contradicteurs dans Ménage & dans le P. Bouhours. (*Voyez* la note de Thomas Corneille, & les *Remarques nouvelles* du P. Bouhours, *tome* I, *page* 597) ; & les *Grammaires* de Port-Royal sont pour *Plurier.* Aujourdhui l'usage n'est plus douteux, & les meilleurs grammairiens écrivent *Pluriel*, comme dérivé du latin *Pluralis*, ou, si l'on veut, du mot de la basse latinité *Plurialis.* C'est ainsi qu'en usent l'abbé Regnier, le P. Buffier, l'abbé d'Olivet, Duclos, l'abbé Girard, & la plupart de ceux dont l'autorité peut être de quelque poids dans le langage grammatical.

On peut réduire à quatre règles principales ce qui concerne le *Pluriel* des noms & des adjectifs françois.

1°. Les noms & les adjectifs terminés au singulier par l'une des trois lettres *s*, *z* ou *x*, ne changent pas de terminaison au *Pluriel*; ainsi, l'on dit également le *succès*, les *succès*; le *fils*, les *fils*; le *nez*, les *nez*; le *prix*, les *prix*; la *voix*, les *voix*, &c.

2°. Les noms & les adjectifs terminés au singulier par *au* & *eu* prennent *x* de plus au *Pluriel*: on dit donc au singulier, *beau*, *chapeau*, *feu*, *lieu*, &c; & au *Pluriel* on dit *beaux*, *chapeaux*, *feux*, *lieux*.

4°. Plusieurs mots terminés au singulier par *al* ou *ail*, ont leur terminaison *plurièle* en *aux*: on dit au singulier *travail*, *cheval*, *égal*, *général*, &c; & au *Pluriel* on dit *travaux*, *chevaux*, *égaux*, *généraux*.. Je dis que ceci regarde plusieurs mots terminés en *al* ou *ail*, parce qu'il y en a plusieurs autres de la même terminaison, qui n'ont point de *Pluriel*, ou qui suivent la règle suivante, qui est la plus générale.

4°. Les noms & les adjectifs qui ne sont point compris dans les trois règles précédentes, prennent au *Pluriel* un *s* de plus qu'au singulier; on dit donc *le bon père*, *les bons pères*; *ma chère sœur*, *mes chères sœurs*; un *roi clément*, *des rois cléments*, &c.

Je n'insiste point sur les exceptions qu'il peut y avoir à ces quatre règles, parce que ce détail n'apartient pas à l'Encyclopédie, & qu'on peut l'étudier dans toutes les Grammaires françoises, ou l'aprendre de l'usage. Mais j'ajoûterai quelques observations, en commençant par une remarque du P. Buffier. (*Grammaire franç.* n°. 301.)

« L'*x*, dit-il, n'est proprement qu'un *cs* ou *gz*, » & le *z* n'est qu'une *s* foible; c'est ce qui leur » donne souvent dans notre langue le même usage » qu'à l'*s* ». C'est assigner véritablement la cause pourquoi ces trois lettres sont également employées pour marquer le *Pluriel*; mais ce n'est pas justifier l'abus réel de cette pratique. Il seroit à désirer que la lettre *s* fût la seule qui caractérisât ce nombre dans les noms, les pronoms, & les adjectifs; & assûrément il n'y auroit point d'inconvénient, si l'usage le permettoit, d'écrire *beaus*, *chevaus*, *heureus*, *feus*, un *nés* au singulier, & des *nés* au *Pluriel*; &c. Du moins me semble-t-il que c'est de gaîté de cœur renoncer à la netteté de l'expression & à l'analogie de l'Orthographe, que d'employer le *z* final pour marquer le *Pluriel* des noms, des adjectifs, & des participes dont le singulier est terminé par un *é* fermé, & d'écrire, par exemple, *de bonnes qualitez*, *des hommes sensez*, *des ouvrages bien composez*, au lieu de *qualités*, *sensés*, *composés*. Puisque l'usage contraire prévaut par le nombre des écrivains qui l'autorisent, c'est aujourdhui une faute d'autant plus inexcusable, que c'est soustraire cette espèce de mots à l'analogie commune, & en confondre l'orthographe avec celle de la seconde personne des temps simples de nos verbes dont la voyelle finale est *é* fermé, comme *vous lisez*, *vous lisiez*, *vous liriez*, *vous lussiez*, *vous lirez*, &c. On trouve dans le Journal de l'Académie françoise, par l'abbé de Choisy (*Opusc. page* 309), que l'Académie ne s'est jamais départie du *z* en pareil cas: cela pouvoit être alors; mais il y a aujourdhui tant d'académiciens & tant d'auteurs dignes de l'être, qui s'en sont départis, que ce n'est plus un motif suffisant pour en conserver l'usage dans le cas dont il s'agit.

Une seconde observation, c'est que plusieurs écrivains ont affecté, je ne sais pourquoi, de retrancher au *Pluriel* des noms ou des adjectifs en *ant* ou *ent*, la lettre *t* qui les termine au singulier; ils écrivent *élémens*, *patiens*, *complaisans*, &c, au lieu de *éléments*, *patients*, *complaisants*. « J'avoue, dit à ce sujet l'abbé Girard (*tome I*, *disc.* v, *page*. 271), « que le plus grand nombre » des écrivains polis & modernes s'étant déclarés » pour la suppression du *t*, je n'ose les fronder, » malgré des raisons très-capables de donner du » penchant pour lui. Car enfin elle épargneroit » dans la méthode une règle particulière, par » conséquent une peine. Il soutiendroit le goût de » l'étymologie, & l'analogie entre les primitifs » & les dérivés. Il seroit un secours pour distinguer la » différente valeur de certains substantifs, comme de » *plans* dessinés, & de *plants* plantés. D'ailleurs son » absence paroît défigurer certains mots tels que » *dens* & *vens* ». Avec des raisons si plausibles, cet académicien n'auroit-il pas dû autoriser de son exemple la conservation du *t* dans ces mots? Il le devoit sans doute, & il le pouvoit, puisqu'il reconnoît un peu plus haut (*page* 270) que l'usage est partagé entre deux partis nombreux, dont le plus fort ne peut pas se vanter encore d'une victoire certaine.

Je ne voulois d'abord marquer aucune exception: en voici pourtant une que je rappelle à cause de la réflexion qu'elle fera naître. *Œil* fait *ieux* au *Pluriel*, pour désigner l'organe de la vûe; mais on dit en Architecture, *des œils de bœuf*, pour signifier une sorte de fenêtre. *Ciel* fait pareillement *cieux* au *Pluriel*, quand il est question du sens propre; mais on dit *des ciels de lit*; & en Peinture, *des ciels*, pour les nuages peints dans un tableau. Ne seroit-il pas possible que quelques noms latins qui ont deux terminaisons différentes au *Pluriel*, comme *jocus*, qui fait *joci* & *joca*, les dussent à de pareilles vûes, plus tôt qu'à l'inconséquence de l'usage, qui auroit substitué un nom nouveau à l'ancien sans abolir les terminaisons *plurièles* de celui-ci? Comme, en fait de langage, des vûes semblables amènent presque toujours des procédés analogues, on est raisonnablement fondé à croire que des procédés analogues supposent à leur tour des principes semblables.

Il n'y a rien à remarquer sur les terminaisons

plurièles des temps des verbes françois, parce que cela s'aprend dans nos conjugaisons. Je finirai donc par une remarque de Syntaxe.

Dans toutes les langues, il arrive souvent qu'on emploie un nom singulier pour un nom *pluriel* : comme *Ni la colère ni la joie* du soldat *ne sont jamais modérées* ; Le paysan *se sauva dans les bois* ; Le bourgeois *prit les armes* ; Le magistrat & le citoyen *à l'envi conspirent à l'embellissement de nos spectacles*. C'est, dit-on, une Synecdoque : mais parler ainsi, c'est donner un nom scientifique à la phrase, saus en faire connoître le fondement ; le voici. Cette manière de parler n'a lieu qu'à l'égard des noms appellatifs, qui présentent à l'esprit des êtres déterminés par l'idée d'une nature commune à plusieurs : cette idée commune a une compréhension & une étendue ; & cette étendue peut se restreindre à un nombre plus ou moins grand d'individus. Le propre de l'article est de déterminer l'étendue, de manière que, si aucune autre circonstance du discours ne sert à la restreindre, il faut entendre alors l'espèce ; si l'article est au singulier, il annonce que le sens du nom est appliqué à l'espèce sans désignation d'individus ; si l'article est au *Pluriel*, il indique que le sens du nom est appliqué distributivement à tous les individus de l'espèce. Ainsi, *L'horreur de ces lieux étonna* le soldat, veut faire entendre ce qui arriva à l'espèce en général, sans vouloir y comprendre chacun des individus : & si l'on disoit, *L'horreur de ces lieux étonna* les soldats, on marqueroit plus positivement les individus de l'espèce. Un écrivain correct & précis ne sera pas toujours indifférent sur le choix de ces deux expressions. (*M. Beauzée.*)

(N.) PLUS, DAVANTAGE. *Synonymes*. Ces mots sont égalemeat comparatifs & marquent tous les deux la supériorité ; c'est en quoi ils sont synonymes : voici en quoi ils diffèrent.

Plus s'emploie pour établir explicitement & directement une comparaison ; *Davantage* en rappelle implicitement l'idée & la montre dans un ordre inverse. Après *Plus* on met ordinairement un *que*, qui amène le second terme ou le terme conséquent du raport énoncé dans la phrase comparative ; après *Davantage* on ne doit jamais mettre *que*, parce que le second terme est énoncé auparavant.

Ainsi, l'on dira par une comparaison directe & explicite : Les romains ont *plus* de bonne foi que les grecs ; L'ainé est *plus* riche que le cadet. Mais dans la comparaison inverse & implicite, il faut dire : Les grecs n'ont guère de bonne foi, les romains en ont *davantage* ; Le cadet est riche, mais l'ainé l'est *davantage*.

Dès que la comparaison est directe, & que le terme conséquent est amené par un *que* ; on ne doit pas, quoi qu'en dise le P. Bouhours (*Remarq. nouv.* tome *1*), se servir de *Davantage*. Ainsi, l'on ne doit pas dire, conformément à la décision de cet écrivain : Vous avez tort de me reprocher que je suis emporté, je ne le suis pas *davantage* que vous ; Il n'y a rien qu'il faille *davantage* éviter en écrivant, que les équivoques ; Jamais on ne vous connut *davantage*, que depuis qu'on ne vous voit plus. Il faut dire, dans le premier exemple, Je ne le suis pas *plus* que vous ; dans le second, Il n'y a rien qu'il faille éviter avec *plus* de soin que les équivoques ; & dans le troisième, Jamais on ne vous connut *mieux* (c'est à dire, *plus* complètement), que depuis qu'on ne vous voit *plus*. (*M. Beauzée.*)

PLUSQUE-PARFAIT, adj. quelquefois pris substantivement (*Grammaire.*) On dit ou le *Prétérit plusque-parfait*, ou simplement le *Plusque-parfait*. *Fueram*, j'avois été, est le *Plusque-parfait* de l'indicatif ; *fuissem*, que j'eusse été, est le *Plusque-parfait* du subjonctif. On voit par ces exemples que ce temps exprime l'antériorité de l'existence à l'égard d'une époque antérieure elle-même à l'acte de la parole : ainsi, quand je dis *cœnaveram cum intravit*, j'avois soupé lorsqu'il est entré ; *cœnaveram*, j'avois soupé, exprime l'antériorité de mon souper à l'égard de l'époque désignée par *intravit*, il est entré ; & cette époque est elle-même antérieure au temps où je le dis. On verra ailleurs (*article* Temps) par quel nom je crois devoir désigner ce temps du verbe : je remarquerai seulement ici que la dénomination du *Plusque-parfait* a tous les vices les plus propres à la faire proscrire.

1°. Elle ne donne aucune idée de la nature du temps qu'elle désigne, puisqu'elle n'indique rien de l'antériorité de l'existence à l'égard d'une époque antérieure elle-même au moment où l'on parle.

2°. Elle implique contradiction, parce qu'elle suppose le *Parfait* susceptible de plus ou de moins, quoiqu'il n'y ait rien de mieux que ce qui est *parfait*.

3°. Elle emporte encore une autre supposition également fausse ; savoir, qu'il y a quelque perfection dans l'antériorité, quoiqu'elle n'en admette ni plus ni moins que la simultanéité ou la postériorité.

Ces considérations donnent lieu de croire que les noms de prétérits *parfait* & *plusque-parfait* n'ont été introduits que pour les distinguer sensiblement du prétendu prétérit *imparfait*. Mais comme on a remarqué (*article* Imparfait) que cette dénomination ne peut servir qu'à désigner l'imperfection des idées des premiers nomenclateurs, il faut porter le même jugement des noms de *Parfait* & de *Plusque-parfait*, qui ont le même fondement. (*M. Beauzée.*)

POÈME, s. m. *Poésie.* Un *Poème* est une imitation de la belle nature, exprimée par le discours mesuré.

La vraie Poésie consistant essenciellement dans l'imitation, c'est dans l'imitation même que doivent se trouver ses différentes divisions.

Les hommes aquièrent la connoissance de ce qui est hors d'eux-mêmes par les ieux ou par les oreilles, parce qu'ils voient les choses eux-mêmes, ou qu'ils les entendent raconter par les autres. Cette double manière de connoître produit la première division de la Poésie, & la partage en deux espèces, dont l'une est dramatique, où nous entendons les discours directs des personnes qui agissent, l'autre épique, où nous ne voyons ni n'entendons rien par nous-mêmes directement, où tout nous est raconté.

Aut agitur res in scenis, aut acta refertur.

Si de ces deux espèces on en forme une troisième qui soit mixte, c'est à dire, mélée de l'épique & du dramatique, où il y ait du spectacle & du récit; toutes les règles de cette troisième espèce seront contenues dans celles des deux autres.

Cette division, qui n'est fondée que sur la manière dont la Poésie montre les objets, est suivie d'une autre qui est prise dans la qualité des objets mêmes que l'on traite dans la Poésie.

Depuis la Divinité jusqu'aux derniers insectes, tout ce à quoi on peut supposer de l'action est soumis à la Poésie, parce qu'il l'est à l'imitation. Ainsi, comme il y a des dieux, des rois, de simples citoyens, des bergers, des animaux, & que l'art s'est plu à les imiter dans leurs actions vraies ou vraisemblables; il y a aussi des opéra, des tragédies, des comédies, des pastorales, des apologues: & c'est la seconde division; dont chaque membre peut être encore soudivisé, selon la diversité des objets, quoique dans le même genre.

Ces diverses espèces de *Poèmes* ont leur style & leurs règles particulières, dont il est parlé sous chaque article: c'est assez d'observer ici que tous les *Poèmes* sont destinés à instruire ou à plaire, c'est à dire que, dans les uns l'auteur se propose principalement d'instruire, & dans les autres, de plaire, sans qu'un objet exclue l'autre. L'utile domine dans le premier genre; l'agrément, dans le second: mais dans l'un, l'utile a besoin d'être paré de quelque agrément, & dans l'autre l'agrément doit être soutenu par l'utile; sans quoi le premier paroît dur, sec, & triste; l'autre fade, insipide, & vide. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

Observations sur les caractères propres au style ordinaire, à celui de l'Éloquence, & à celui de la Poésie.

Il y a bien long temps que l'on cherche à donner une définition du *Poème*, & à tracer les limites exactes qui séparent les perfections de l'Éloquence de celles de la Poésie. Suivant Aristote, la mesure des vers ou le style prosaïque ne distingue pas suffisamment l'historien du poète; car, dit ce philosophe, quand on mettroit Hérodote en vers, on ne feroit pas de son ouvrage un *Poème*. Ces deux espèces de productions diffèrent essenciellement, en ce que dans les unes on raconte les choses comme elles ont été, & dans les autres comme elles auroient pu être. (*Arist. poét.*) Depuis que ce docte Grec a mis cette question sur le tapis & l'a résolue le mieux qu'il a pu, on l'a renouvelée des milliers de fois; & cependant elle est presque toujours demeurée, au moins en partie, indécise. Ceux-là peut-être ont touché le plus près du but, qui ont dit que le *Poème* est un discours parfaitement propre à exciter le sentiment, ou, comme s'exprime M. Baumgarten, *Poema est sensitiva oratio perfecta.* Cependant cette définition n'est pas complette, & ne détermine pas suffisamment le caractère distinctif du *Poème*, parce qu'il reste quelque chose de trop indéterminé & de trop vague dans l'idée de ce qu'on nomme parfait.

La chose ne sauroit, après tout, être autrement; car le discours ordinaire, tel que l'orateur l'emploie, & celui qui est mis en œuvre par le poète, produisent des ouvrages qui diffèrent plus tôt en degrés, que par des caractères essenciels qui en fassent des espèces réelles. Or dans des sujets de cette nature on ne sauroit marquer les limites où les espèces commencent, & celles où elles cessent: cela est aussi impossible que de dire quelle est l'année où le jeune homme entre dans l'âge viril, & celle où l'homme fait passe à la vieillesse. Ainsi, l'on ne doit pas être étonné, s'il existe des ouvrages sur lesquels on est embarrassé de dire s'ils apartiennent à l'Éloquence ou à la Poésie.

Nous allons cependant essayer d'indiquer, avec autant de précision qu'il nous sera possible, les caractères propres au style ordinaire, à celui de l'Éloquence, & à celui de la Poésie.

Le discours ordinaire est un simple récit des choses pour les présenter telles que nous le pensons: il n'y est question que d'exprimer clairement & sans détour ce qui est présent à notre esprit; & nous sommes contents des expressions, pourvu qu'elles soient déterminées & intelligibles. L'Éloquence veut plus de circonspection & d'aparat: son but n'est pas simplement de se faire comprendre, mais de procurer la réussite de quelque dessein qu'elle a en vûe; & pour cet effet elle pèse attentivement tout ce qui peut concourir à cette réussite: parmi les différentes idées qui se présentent, elle choisit les meilleures & les plus convenables; elle les arrange de manière à augmenter leur force, elle emploie les expressions les plus

plus heureuſes; elle cherche à donner au diſcours une force perſuaſive, une énergie propre à faire prendre aux auditeurs la réſolution que l'orateur veut leur inſpirer; il fait uſage pour cela du ton & de la cadence des mots, en un mot il ne perd pas un inſtant de vûe les auditeurs ſur leſquels il veut produire des effets. La Poéſie au contraire s'applique plus tôt à exprimer vivement les objets qu'elle ſe repréſente, qu'à produire certains effets particuliers ſur les autres. Le poète eſt lui-même vivement touché ; ſon objet lui inſpire de la paſſion, ou du moins le met en verve ; il ne ſauroit réſiſter au déſir qu'il a de manifeſter ce qui ſe paſſe au dedans de lui, il eſt entraîné : ce qui l'occupe principalement, c'eſt de peindre avec énergie l'objet qui l'affecte, & de manifeſter en même temps l'impreſſion qu'il fait ſur lui ; il parle, quand même perſonne ne devroit l'écouter, parce qu'il ne dépend pas de lui de ſe taire dans l'émotion qu'il éprouve : cela donne à ce qu'il dit un air extraordinaire, un ton fanatique, tel qu'eſt celui de tout homme qui, au fort de quelque paſſion, s'oublie en quelque façon lui-même, & ſe conduit en pleine compagnie comme s'il étoit ſeul, ne raportant ſes diſcours & ſes actions qu'à ſes idées & à ſes ſentiments.

Il ſemble que ce ſoit préciſément ce ton fanatique, plus ou moins ſenſible dans le langage du poète, qui fait le caractère propre de tout *Poème*, & qu'il faille aller chercher la ſource de la Poéſie dans ce déſordre de l'âme qu'on nomme *Enthouſiaſme*, où la préſence de certains objets jette les imaginations vives, les génies ardents. Le ſilence des paſſions, le calme de l'âme, n'enfanteront jamais rien de poétique. Il eſt vrai que, depuis que la Poéſie eſt devenue un art, l'imitation eſt émule de la nature ; & le poète feint des mouvements & des ſentiments qui n'exiſtent point au dedans de lui, ou du moins qui y ſont beaucoup plus foibles : ainſi, l'on ſoupçonne aiſément que les poètes ne penſent & ne ſentent pas toujours ce qu'ils diſent, & que ce n'eſt point malgré eux que le cœur force la bouche à parler. Il en eſt comme de la Danſe, qui, dans ſon origine, étoit une marche impétueuſe dont les paſſions régloient les pas; encore aujourdhui les peuples ſauvages, qui n'ont jamais appris à danſer, ne danſent que dans le tranſport de quelque paſſion : mais dans les lieux où l'art de la Danſe eſt cultivé, on danſe de ſang froid, en feignant cependant de ſuivre les impulſions de quelques mouvements plus forts que ceux de la ſimple nature. Que la Poéſie & la Danſe ayent cette affinité, c'eſt ce qui réſulte encore du beſoin qu'elles ont l'une & l'autre d'être ſecondées par la Muſique : celle-ci entretient le ſentiment & échauffe de plus en plus l'imagination; c'eſt, pour ainſi dire, un chant qui berce le poète & le danſeur, de façon qu'ils s'oublient eux-mêmes & demeurent entièrement dépendants du ſentiment qu'ils éprouvent.

En dévelopant ainſi l'origine de la Poéſie, on parvient toujours mieux à en aſſigner le vrai caractère. Quiconque réfléchit ſur la ſituation où l'âme doit ſe trouver, pour que le diſcours prenne un ton auſſi extraordinaire que l'eſt celui du *Poème*, s'appercevra que c'eſt de cette ſituation même que dérive principalement ce qu'il y a de propre & de caractériſtique dans le langage poétique : & voilà par conſéquent où il faut chercher l'eſſence de la Poéſie.

D'abord le ton du diſcours eſt analogue au caractère du ſentiment. Le poète ne ſauroit parler d'une manière auſſi aiſée & auſſi naturelle qu'on le fait dans le diſcours ordinaire, où le ſentiment eſt toujours uniforme. Mais quand un ſentiment plus vif l'anime, on en remarque le mouvement par une ſorte de rhythme ou de cadence qui en eſt l'effet immédiat ; & tant que le même ſentiment dure, ſans accroiſſement ou diminution trop ſenſibles, le rhythme ne varie point. Celui qui fait des ſauts de joie, ſautera tant que ſa joie durera ; ſi quelque choſe l'augmente, il ſautera plus fort ; ſi elle ſe ralentit, ſes ſauts ſe ralentiront & finiront avec l'émotion qui les cauſoit. Il en eſt de même des parties du diſcours & des termes qui les expriment : leur ton & leur cadence correſpondent au ſentiment intérieur ; & comme ce ton influe ſur les ſens en ébranlant les organes, il entretient & fortifie à ſon tour le ſentiment. C'eſt par ce moyen qu'on peut ſe faire quelque idée de l'origine des vers, qui d'abord ont ſans doute été fort mal tournés, mais auxquels enſuite l'art a donné toutes les formes & façons dont ils ſont ſuſceptibles. Suivant cela on peut dire que la Verſification a une liaiſon naturelle avec la Poéſie.

Cependant, comme la cadence rhythmique n'eſt pourtant qu'un des effets particuliers de la verve poétique, & que, ſans les règles auxquelles l'art a depuis aſſujetti la conſtruction des vers, toute ſorte de diſcours peut avoir ſon rhythme ; le défaut d'une verſification régulière nous met en droit de refuſer à un diſcours ſimplement rhythmique le nom de *Poème*, parce qu'il lui manque encore un des caractères diſtinctifs de la Poéſie. Avouons néanmoins qu'il ſe trouve infailliblement, dans tout diſcours qui eſt le fruit d'une verve poétique, quelque arrangement périodique tout autre que celui du diſcours ordinaire, & même des morceaux d'Éloquence : ainſi, la proſe poétique a toujours des tours & des tons par leſquels elle ſe diſtingue. Il s'enſuit clairement de là que, depuis que la Poéſie eſt devenue un art, les règles de la verſification doivent être obſervées dans tout *Poème ;* mais que malgré cela le défaut de cette obſervation ne tire pas, de la claſſe des ouvrages poétiques, ceux qui ont d'ailleurs les caractères propres à la Poéſie.

Néanmoins la verſification n'eſt pas la ſeule

chose qui donne le ton au *Poème*. Celui qui est dans la chaleur du sentiment, cherche les mots dont le son a le plus de raport avec l'espèce de ce sentiment, & en réunit la plus longue suite qu'il lui est possible : la joie aime les tons pleins & doux ; la tristesse en veut de coupés & de pénétrants. Ainsi, le langage poétique a une certaine vivacité d'expression qui lui est propre ; & le ton de ce que dit le poète, quand même on n'entendroit pas le sens des paroles, suffit pour mettre au fait de la situation de son âme. Que le *Poème* soit en vers ou en prose poétique, c'est la même chose : ce caractère de l'expression doit toujours s'y trouver.

Il y a encore une troisième propriété du discours poétique que nous pourrons comprendre sous la notion du Ton. Comme le poète est tout livré à la contemplation de son objet, & ne voit ni n'entend rien de ce qui l'environne ; son état ressemble à celui des songes, qui rendent présents les objets absents : il ne met point de différence entre le passé & l'avenir, entre le réel & l'imaginaire. Cela donne à ses discours, par raport à la liaison des termes & à l'arrangement grammatical, une tournure toute particulière qu'il est plus aisé de sentir que de décrire. Au lieu des mots qui signifient le passé ou l'avenir, le poète s'exprime souvent au présent. Quelquefois il omet les conjonctions ; d'autres fois il en emploie qui ne semblent pas à leur place : il parle à la seconde personne dans des cas où l'on emploie communément la troisième. Ces écarts qui s'éloignent du langage ordinaire, & qui sont propres au ton poétique, appartiennent nécessairement à l'expression du *Poème*.

Cela peut suffire pour ce qui concerne le caractère du *Poème*, par rapport au ton du discours. Mais l'expression poétique exige encore d'autres conditions que celles qui sont comprises dans le ton. Les figures & les images sont un effet très-naturel de la verve poétique. La force imaginative du poète plus ou moins échauffée donne à chaque objet plus de vie & d'action, qu'il n'en auroit si l'âme étoit tranquile & capable de réflexion. Le poète n'emploie jamais, pour exprimer ses idées, des termes abstraits ; il ne considère point de notions universelles : il a toujours en vûe des cas indviduels & des objets qu'il suppose actuellement présents. Tout ce qui seroit purement idéal, il le revêt de matière ; & à chaque matière il donne ses couleurs, sa figure, &, s'il est possible, son ton & ses propriétés sensibles. De là naît ce qu'on nomme *Couleurs poétiques, & Tableaux poétiques* ; & c'est en cela, comme l'abbé du Bos l'a fort bien remarqué, que consiste le caractère principal du *Poème*. « Ce langage poé-
» tique, dit cet habile Critique, est ce qui fait
» principalement le poète, & non la mesure &
» la rime. On peut, suivant l'idée d'Horace, être
» un poète en prose, & n'être qu'un prosateur en
» vers .... Mais la partie la plus importante
» & la plus difficile de la Poésie consiste à trou-
» ver des images qui peignent ce beau dont on
» veut parler, à être maître des expressions pro-
» pres qui donnent une consistance sensible aux
» idées ; & c'est ici où le poète a besoin d'un
» feu divin qui l'anime : la rime ne sert qu'à le
» gêner .... Il n'y a qu'une tête née pour
» cet art qui puisse animer les vers par la Poésie
» des images. (*Réflexions critiques sur la Poésie*
» *& la Peinture*, *tom. I*, *sect.* 33) ». Suivant cela, le langage du poète annonce partout un homme dont son objet s'est tellement emparé, qu'il voit corporellement devant lui ce que d'autres ne font qu'imaginer, que son esprit en est affecté comme d'une chose présente, & qu'il communique aux autres cette façon de voir & de sentir. De là résulte naturellement l'effet, par lequel le *Poème* nous met précisément dans le même état où est le poète & nous inspire les mêmes sentiments : & cet effet a surtout lieu, quand le poète n'a pas cherché à le produire, mais qu'il n'a travaillé que pour lui-même.

Jusqu'ici nous avons montré comment le *Poème* diffère du discours ordinaire par le ton & par l'expression : mais il a outre cela sa manière propre de traiter les sujets sur lesquels peut rouler le discours ; & cela mérite une attention particulière.

Tout *Poème* est un discours rempli de sentiment, ou du moins d'une verve animée & excitée par l'objet dont le poète s'occupe. Dans cet état il n'a ou ne paroît avoir d'autre dessein que celui d'exprimer ce qu'il sent, parce que la vivacité même de ce sentiment ne lui permet pas de se taire. Ici se présentent deux cas qui déterminent le contenu du discours : l'un est celui où le poète, uniquement attaché à son objet, le considère dans toutes ses faces, & emploie ses expressions à décrire ce qu'il voit ; le second est celui où il ne s'occupe pas tant de l'objet même, que du sentiment produit en lui. Dans le premier cas, le poète peint son objet ; dans le second, il peint son sentiment. On ne sauroit concevoir un troisième état convenable au *Poème*. Il s'agit à présent d'examiner comment le poète s'y prend, & en quoi il diffère des autres écrivains qui auroient les mêmes sujets à traiter. On a déja rendu compte de cette différence par rapport à l'expression ; il n'est donc plus question que de la manière de traiter le sujet qui est propre au poète, & qui fait aussi par conséquent un des caractères distinctifs du *Poème*.

Quand le poète s'attache à la considération de son objet, il n'a d'autre vûe que de le représenter tel que son imagination fortement affectée le lui offre. Il ne veut, ni, comme le philosophe, le connoître & l'approfondir davantage ; ni, comme l'historien, le décrire de manière à en donner aux autres une juste idée ; ni, comme l'orateur, obtenir

notre suffrage & nous faire pencher d'un côté plus tôt que de l'autre. Son imagination agit seule, l'esprit d'observation & les facultés intellectuelles n'entrent pour rien dans son travail. Il ne se soucie pas même que l'objet soit représenté d'une manière exacte : il le dépeint de la manière qui s'accorde le mieux avec la passion qui l'anime ; il lui attribue tout ce qu'il souhaite d'y trouver, sans se mettre en peine s'il s'y trouve en effet ; car le possible l'accommode tout autant que l'actuel. Il grossit certaines choses, il en diminue d'autres, jusqu'à ce que le tout soit à son gré. Il agit en cela comme tout homme qui se berce de ses propres rêveries & s'amuse à faire des plans imaginaires. Son bon plaisir préside à tous les arrangements ; il omet certaines circonstances, il en invente d'autres ; chaque personnage reçoit de lui la figure & les qualités que son imagination juge à propos de lui donner. Ainsi procède le poète à l'égard de tout objet qu'il a choisi pour la matière de ses chants. Quand certaines parties de l'objet font une plus grande impression sur lui, il cherche aussi à les dépeindre avec une plus grande vivacité ; il rassemble de tous côtés tout ce qui peut servir à les rendre aussi sensibles que si on les voyoit ou si on les entendoit. C'est de là que viennent quelquefois, dans les *Poëmes*, ces descriptions circonstanciées qui s'étendent jusqu'aux moindres bagatelles, parce qu'en effet ce sont ces descriptions qui sont propres à donner une vie réelle aux objets représentés à l'imagination.

Le poète seroit bientôt reconnoissable par ce seul endroit, quand même il voudroit déguiser son ton & son expression. Qu'on fasse une aussi mauvaise traduction d'Homère qu'on voudra, pourvu que l'on y conserve la suite des images, jamais on ne méconnoitra le poète : c'est ce qu'Horace a exprimé en disant,

Invenies etiam disjecti membra poetæ.

Ainsi, dans tout bon *Poëme*, indépendamment des caractères qu'il emprunte du langage, il doit demeurer d'autres indices qui trahissent le poète. Les ouvrages auxquels de mauvaises traductions font perdre toute apparence poétique, n'ont jamais été des *Poëmes* qui ayent réuni tous les caractères essenciels à la Poésie.

Quand le poète est plus occupé de son propre sentiment que de l'objet qui l'excite ; alors il suit une autre marche, dont la route n'est pas reconnoissable. Quelquefois il dit intelligiblement ce qui l'a jeté dans le transport de quelque passion ; d'autres fois il le laisse seulement deviner : mais dans l'un & dans l'autre cas, son discours ne diffère de celui qui n'est pas poète, que par la vivacité du sentiment ou par le feu de la verve. On ne tarde pas à s'apercevoir que le poète ne se possède pas ; la joie ou la douleur se sont emparées de lui ; la raison & la réflexion sont obligées de céder au sentiment. Tantôt il ne fait, pour ainsi dire, que tourner sur le même point ; tantôt il s'arrête à plusieurs circonstances accessoires, il fait des digressions, des écarts, & nous étonne par leur rapidité & leur désordre. Mais ce désordre est toujours joint à une grande vivacité dans les représentations ; il produit des images frapantes, des idées fortes & hardies, qui jettent l'auditeur dans la surprise & dans le trouble.

Tels sont les caractères principaux par lesquels le *Poëme* se distingue de toute autre espèce de discours. Comme ces caractères sont d'espèce différente, & qu'avec cela chacun d'eux a ses degrés en grand nombre ; il résulte de là une grande variété dans la forme & les qualités des *Poëmes*, lors même que leurs objets se ressemblent : combien l'*Odyssée* ne diffère-t-elle pas de l'*Iliade* ; & l'*Enéide*, de l'une & de l'autre ?

Il faut nécessairement qu'il y ait dans tout *Poëme* plus ou moins de traits de ces caractères, pour que son origine puisse être raportée à une situation d'esprit véritablement poétique dans celui qui l'a composé. Mais comme il existe plusieurs *Poëmes* qui ne sont que de pures imitations, & que le poète s'est mis à la gêne pour paroître dans l'enthousiasme, prendre le ton, & parler le langage de la Poésie naturelle ; cela est cause que bien souvent de semblables ouvrages n'ont qu'une écorce poétique, & que ce sont de simples discours empruntés du langage ordinaire, travestis en poésies par des versificateurs. Ce travestissement ne suffit pas pour les élever à la dignité d'ouvrages poétiques : ce sont plus tôt des productions monstrueuses, qu'on ne sauroit ranger dans aucune classe ni raporter à aucune espèce de discours. L'homme le plus adroit & le plus ingénieux aura bien de la peine, s'il n'est pas réellement poète, à faire un ouvrage auquel il imprime tous les caractères naturels de la Poésie. Il n'y aura jamais de *Poëme* parfait, que celui qui a pris naissance dans le cerveau d'un poète redevable à la nature de son talent, dont la verve n'est point simulée, mais qui en même temps possède les règles de l'art, & les emploie avec un goût délicat & sûr pour conduire ses productions au degré de perfection dont elles sont susceptibles.

Une conséquence non moins évidente de toutes les remarques que nous avons faites jusqu'ici sur les caractères naturels du *Poëme*, c'est que la verve poétique est la source naturelle & unique de la Poésie. Mais pour que le *Poëme* ait quelque prix, il faut que cette verve soit excitée par un objet considérable : car il y a des esprits foibles qui, ayant d'ailleurs l'imagination vive, entrent en verve pour des sujets puérils ; & alors personne ne daigne leur accorder son attention. Ajoutons que cette verve doit être soutenue par l'Éloquence ; car quiconque n'est pas en état d'énoncer avec aisance ce qu'il pense & ce qu'il sent, peut

bien s'attirer nos regards, mais ne sauroit captiver notre attention : ainsi, le poète doit être un homme éloquent, qui ait en partage la facilité & la noblesse de l'expression. Enfin, la verve & l'Éloquence doivent être accompagnées de la beauté du génie & de la solidité du jugement. Ces discours coulants, qui sortent de la verve comme un torrent, doivent exciter des idées & des sentiments qui ayent quelque chose de neuf, d'important, & de grand, afin d'éviter le reproche qu'Horace fait à ceux qui ouvrent trop la bouche pour ne rien dire, & ne font point entendre *digna tanto hiatu.* Sans cela le poète devient ridicule, pour s'être annoncé, par son ton & par son expression, comme s'il avoit de grandes choses à dire ; car tout poéte veut être regardé comme un homme qui a droit d'exiger l'attention & qui ne manquera pas de la satisfaire : c'est ce qui a fait dire à Horace, que ni les dieux ni les hommes ne peuvent élever, au rang de poète, celui qui n'a que la médiocrité en partage ; parce qu'un ton, aussi élevé que celui de la Poésie, est incompatible avec des choses médiocres. Quand un acteur se produit sur la scène avec un air & un ton important, quoiqu'il n'ait rien à dire qui vaille la peine d'être écouté, il mérite d'être chassé.

Je crois en avoir assez dit pour le dévelopement exact du vrai caractère de la Poésie ; & tout homme capable de réflexion, peut en déduire les règles d'après lesquelles on doit juger des ouvrages poétiques. On pourra aussi en inférer qu'un *Poème* parfait ne sauroit être une chose commune, puisque dans une nation il n'y a que très-peu de génies dans lesquels se trouve rassemblé tout ce qui est requis pour faire une vrai poète. A l'aide des mêmes principes, un homme intelligent sera en état d'apprécier les poésies qui fourmillent chez les peuples où les Beaux-Arts sont en vogue, & de discerner le petit nombre de vrais ouvrages poétiques qui se trouvent dans cette stérile abondance, pour rejeter tous les autres & les regarder comme de chétives brossailles qui croissent dans les forêts autour des grands arbres, & qui ne sont bonnes qu'à être arrachées pour en faire des fagots & les brûler.

On a tenté à diverses reprises de bien distinguer toutes les espèces différentes de poésies, pour les ranger dans leurs classes ou divisions naturelles : mais on n'a pas pas encore bien pu s'accorder sur le principe qui serviroit à déterminer les caractères de chaque espèce. Au fond, cela n'est pas d'une grande importance, quoiqu'à toute rigueur il pût en résulter quelque utilité.

Un Critique moderne, l'abbé Batteux, à qui la manière agréable dont il traite les sujets a peut-être donné trop de vogue & de crédit, parle de cette division & réduction des poésies dans leurs espèces ou classes naturelles, comme si c'étoit la chose la plus aisée du monde.

Les anciens n'ont pas pris beaucoup de peine à cet égard. A mesure que le génie de leurs poètes produisoit quelque nouveauté, ils lui donnoient le nom qu'ils jugeoient à propos, sans s'inquiéter si les carectères intrinsèques de cette espèce de poésie s'y trouvoient. Plusieurs de ces morceaux reçurent des noms qui avoient plus de raport à leur forme extérieure qu'à leur contenu. Cependant Aristote s'est montré ici, comme partout ailleurs, subtil & méthodique, quoiqu'au fond sa division ne puisse pas servir à grand'chose. Comme il place l'essence de la Poésie dans l'imitation, il en détermine aussi les espèces d'après les propriétés de l'imitation ; & cela lui en fournit trois : la première se raporte aux instruments de l'imitation ; la seconde, à ses objets ; & la troisième, à la sorte d'imitation.

Les instruments de l'imitation sont le langage, l'harmonie, & le rhythme, d'après lesquels le philosophe détermine les diverses espèces de *Poème*, suivant qu'on emploie un ou plusieurs de ces instruments. L'Epopée, au jugement d'Aristote, constitue une espèce particulière, parce que le langage est le seul instrument qui y soit employé. Le genre lyrique est caractérisé par le concours du langage, du rhythme, & de l'harmonie, *&c.* Mais il est aisé de s'apercevoir, par ces échantillons, qu'on a bien peu d'utilité à espérer de semblables subtilités.

Peut-être qu'on diviseroit avec plus de fruit les poésies en espèces principales, qui seroient déduites des différens degrés de la verve poétique ; auxquelles on en subordonneroit d'autres, prises de la contingence des matières ou de la forme des *Poèmes.* On pourroit en donner pour exemple, que la Poésie lyrique, qu'elle soit d'ailleurs douce ou véhémente, suppose un degré de verve dans lequel l'âme est entièrement hors d'elle-même & livrée à une sorte d'enthousiasme : la force de cet enthousiasme détermineroit le caractère de l'Ode sublime ; sa douceur, celui de la Chanson, *&c.* Une constitution poétique, qui admettroit toutes sortes de degrés & y joindroit la plupart du temps une force médiocre, caractériseroit le *Poème* épique & la Tragédie. Mais après tout, le temps qu'on emploieroit à bien marquer les termes de toutes ces divisions, ne seroit peut-être pas récompensé par les avantages qu'elles procureroient.

On s'est néanmoins assez généralement accordé à ranger les principales compositions poétiques sous quatre classes, auxquelles on peut raporter tout ce qui est réellement paré des vrais caractères du *Poème.* Sous le genre lyrique, on comprend tout ce qui n'est destiné qu'à exprimer les mouvements passionnés qu'éprouve l'âme du poète en considérant l'objet dont il s'occupe. Sous la classe dramatique, on comprend tout ce qui peint comme présente une action unique & passagère, dont les acteurs eux-mêmes paroissent, parlent, agissent, & se font connoître, sans qu'on ait besoin des narrations du poète. Sous la classe épi-

que, on comprend toute narration, faite par le poète lui-même, d'un évènement présenté comme passé. Enfin sous le genre didactique, on comprend toute exposition que le poète fait d'une vérité spéculative ou pratique. (*M. SULZER.*)

POÈME BUCOLIQUE, *voyez* PASTORALE (*POÉSIE.*)

POÈME COMIQUE, *voyez* COMÉDIE, COMIQUE, & POÈTE COMIQUE.

POÈME CYCLIQUE, *Poésie.* Il y en a de trois sortes. Le premier est lorsque le poète pousse son sujet depuis un certain temps jusqu'à un autre, comme depuis le commencement du monde jusqu'au retour d'Ulysse, & qu'il lie tous les évènements par une enchainure indissoluble, de manière que l'on puisse remonter de la fin au commencement, comme on est allé du commencement à la fin. C'est de cette manière que les Métamorphoses d'Ovide sont un *Poème cyclique*, *perpetuum carmen*; parce que la première fable est la cause de la seconde, que la seconde produit la troisième, que la quatrième naît de celle-ci, & ainsi des autres. C'est pourquoi Ovide a donné ce nom à son *Poème* dès l'entrée :

Primâque ab origine mundi
In mea perpetuum deducite tempora carmen.

A cette sorte de *Poème* étoit directement opposée la composition que les grecs nommoient *Atacte*, c'est à dire, sans liaison; parce qu'on y voyoit plusieurs histoires sans ordre, comme dans la *Mopsonie* d'Euphorion, qui contenoit presque tout ce qui s'étoit passé dans l'Attique.

L'autre espèce de *Poème cyclique* est lorsque le poète prend un seul sujet & une seule action, pour lui donner une étendue raisonnable dans un certain nombre de vers: dans ce sens l'Iliade & l'Énéide sont aussi des *Poèmes cycliques*; dont l'un a en vûe de chanter la colère d'Achille, fatale aux troyens; & l'autre, l'établissement d'Énée en Italie.

On compte encore une troisième espèce de *Poème cyclique*, lorsque le poète traite une histoire depuis son commencement jusqu'à la fin : comme, par exemple, l'auteur de la Théséide dont parle Aristote; car il avoit ramassé dans ce seul *Poème* tout ce qui étoit arrivé à son héros; comme Antimaque, qui avoit fait la Thébaïde, qui a été appelée *cyclique* par les anciens; & celui dont parle Horace dans l'*Art poétique* :

Nec sic incipies ut scriptor cyclicus olim,
Fortunam Priami cantabo & nobile bellum.

Ce poète n'avoit pas seulement parlé de la guerre de Troie dès son commencement; mais il avoit épuisé toute l'histoire de ce prince, sans oublier aucune de ses aventures ni la moindre particularité de sa vie. Il nous reste aujourdhui un *Poème* dans ce goût; c'est l'Achilléide de Stace, car ce poète y a chanté Achille tout entier : Homère en avoit laissé à dire plus qu'il n'en avoit dit, mais Stace n'a voulu rien oublier. C'est cette dernière espèce de *Poème* qu'Aristote blâme, avec raison, à cause de la multiplication vicieuse de fables, qui ne peut être excusée par l'unité du héros.

Il résulte de ce détail, que les poètes *cycliques* sont ceux qui, sans emprunter de la Poésie cet art de déplacer les évènements, pour les faire naître les uns des autres avec plus de merveilleux en les raportant tous à une seule & même action, suivoient dans leurs *Poèmes* l'ordre naturel & méthodique de l'Histoire ou de la Fable, & se proposoient, par exemple, de mettre en vers tout ce qui s'étoit passé depuis un certain temps jusqu'à un autre, ou la vie entière de quelque prince dont les aventures avoient quelque chose de grand & de singulier. (*Le Chevalier DE JAUCOURT.*)

POÈME DIDACTIQUE, *Poésie. Poème* où l'on se propose, par des tableaux d'après nature, d'instruire, de tracer les lois de la raison, du bon sens, de guider les arts, d'orner & d'embellir la vérité sans lui faire rien perdre de ses droits. Ce genre est une sorte d'usurpation que la Poésie a faite sur la Prose.

Le fonds naturel de celle-ci est l'instruction. Comme elle est plus libre dans ses expressions & dans ses tours, & qu'elle n'a point la contrainte de l'harmonie poétique; il lui est plus aisé de rendre nettement les idées, & par conséquent de les faire passer, telles qu'elles sont, dans l'esprit de ceux qu'on instruit. Aussi les récits de l'Histoire, les sciences, les arts sont-ils traités en prose. La raison en est simple : quand il s'agit d'un service important, on en prend le moyen le plus sûr & le plus facile; & ce moyen, en fait d'instruction, est sans contredit la prose.

Cependant, comme il s'est trouvé des hommes qui réunissoient en même temps les connoissances & le talent de faire des vers; ils ont entrepris de joindre dans leurs ouvrages ce qui étoit joint dans leur personne, & de revétir, de l'expression & de l'harmonie de la Poésie, des matières qui étoient de pure doctrine. C'est de là que sont venus les ouvrages & les Jours d'Hésiode, les Sentences de Théognis, la Thérapeutique de Nicandre, la Chasse & la Pêche d'Oppien; & pour parler des Latins, le *Poème* de Lucrèce sur la nature, les Géorgiques de Virgile, la Pharsale de Lucain, & quelques autres.

Mais dans tous ces ouvrages il n'y a de poétique que la forme; la matière étoit faite, il ne s'agissoit que de la revétir. Ce n'est point la fiction qui a fourni les choses selon les règles de l'imitation, c'est la vérité même; aussi l'imitation ne porte-t-elle ses règles que sur l'expression. C'est pourquoi

le *Poème didactique* en général peut se définir, La vérité mise en vers; & par opposition, l'autre espèce de Poésie, La fiction mise en vers. Voilà les deux extrémités : le *didactique* pur, & le poétique pur.

Entre ces deux extrémités, il y a une infinité de milieux, dans lesquels la fiction & la vérité se mêlent & s'entr'aident mutuellement; & les ouvrages qui s'y trouvent renfermés, sont poetiques ou *didactiques*, plus ou moins, à proportion qu'il y a plus ou moins de fiction ou de vérité. Il n'y a presque point de fiction pure, même dans les *Poèmes* proprement dits; & réciproquement il n'y a presque point de vérité sans quelque mélange de fiction dans les *Poèmes didactiques :* il y en a même quelquefois dans la prose. Les interlocuteurs des Dialogues de Platon, ceux des livres philosophiques de Cicéron sont faits; & leur caractère soutenu est poétique. Il en est de même des discours dont Tite-Live a embelli son Histoire; ils ne sont guère plus vrais que ceux de Junon ou d'Énée dans le *Poème* de Virgile. Il n'y a entre eux de différence qu'en ce que Tite-Live a tiré les siens des faits historiques; au lieu que Virgile les a tirés d'une histoire fabuleuse. Ils sont les uns & les autres également de la façon de l'écrivain.

Le *Poème didactique* peut traiter autant d'espèces de sujets que la vérité a de genres. Il peut être historique; telle est la pharsale de Lucain; *voyez* POÈME HISTORIQUE, POÈME PHILOSOPHIQUE. Il peut donner des préceptes pour régler les opérations dans un art, comme dans l'Agriculture, dans la Poésie, *&c*; telles sont les Géorgiques de Virgile, & l'Art poétique d'Horace, qu'on nomme *Poème didactique.*

Mais toutes ces espèces de *Poèmes* ne sont pas tellement séparées, qu'elles ne se prêtent quelquefois un secours mutuel. Les sciences & les arts sont frères & sœurs; c'est un principe qu'on ne sauroit trop se répéter dans cette matière : leurs biens sont communs entre eux; & ils prennent partout ce qui peut leur convenir. Ainsi, dans la poésie philosophique il entre quelquefois des faits historiques, & des observations tirées des arts : pareillement dans les *Poèmes* historiques & didactiques, il entre souvent des raisonnements & des principes. Mais ces emprunts ne constituent pas le fonds du genre : ils n'y viennent que comme auxiliaires; ou quelquefois comme délassements, parce que la variété est le repos de l'esprit. Quand l'esprit est las d'un genre, d'une couleur, on lui en offre une autre qui exerce une autre faculté, & qui donne à celle qui étoit fatiguée le temps de réparer ses forces.

Il y a plus; car quelles libertés ne se donnent pas les poètes? Quelquefois ils se laissent emporter au gré de leur imagination; & las de la vérité, qui semble leur faire porter le joug, ils prennent l'essor, s'abandonnent à la fiction, & jouissent de tous les droits du génie. Alors ils cessent d'être historiens, philosophes, artistes; ils ne sont plus que poètes. Ainsi, Virgile cesse d'être agriculteur quand il raconte les fables d'Aristée & d'Orphée; il quitte la vérité pour la vraisemblance; il est maître & créateur de sa matière : ce qui pourtant n'empêche pas que la totalité de son *Poème* ne soit dans le genre *didactique.* Son épisode est dans son *Poème*, ce qu'une statue est dans une maison, c'est à dire, un morceau de pur ornement dans un édifice fait pour l'usage.

Les *Poèmes didactiques* ont, comme tous les ouvrages, dès qu'ils sont achevés & finis, un commencement, un milieu, & une fin : on propose le sujet, on le traite, on l'achève. Voilà qui peut suffire sur la matière du *Poème didactique;* venons à la forme.

Les Muses savent tout, non seulement ce qui est, mais encore ce qui peut être, sur la terre, dans les enfers, au ciel, dans tous les espaces, soit réels soit possibles : par conséquent si les poètes, quand ils ont voulu feindre des choses qui n'étoient pas, ont pu les mettre dans la bouche des Muses, pour leur donner par là plus de crédit; ils ont pu, à plus forte raison, y mettre les choses vraies & réelles, & leur faire dicter des vers, soit sur les sciences, soit sur l'Histoire, soit sur la manière d'élever & de perfectionner les arts. C'est là-dessus qu'est fondée la forme poétique qui constitue le *Poème didactique* ou de doctrine.

Il a toujours été permis à tout auteur de choisir la forme de son ouvrage; & loin de lui faire un crime d'employer quelque tour adroit pour rendre le sujet qu'il traite plus agréable, on lui en sait gré, quand il soutient le ton qu'il a pris & qu'il est fidèle à son plan.

Les poètes didactiques n'ont pas jugé à propos de faire parler de simples mortels, ils ont invoqué les divinités : & comme ils se sont supposés exaucés, ils ont parlé en hommes inspirés, & à peu près comme ils s'imaginoient que les dieux l'auroient fait. C'est sur cette supposition que sont fondées toutes les règles générales du *Poème didactique* quant à la forme. Voici ses règles générales.

1°. Les poètes didactiques cachent l'ordre jusqu'à un certain point; ils semblent se laisser aller à leur génie & suivre la matière telle qu'elle se présente, sans s'embarrasser de la conduire par une sorte de méthode qui avoueroit l'art : ils évitent tout ce qui auroit l'air compassé & mesuré. Ils ne mettront cependant point la mort d'un héros avant sa naissance, ni la vendange avant l'été : le désordre qu'ils se permettent n'est que dans les petites parties, où il paroît un effet de la négligence & de l'oubli plus tôt que d'ignorance; dans les grandes, ils suivent ordinairement l'ordre naturel.

2°. La seconde règle est une suite de la première. En vertu du droit que se donnent les poètes de traiter les matières en écrivains libres & supérieurs, ils mêlent dans leurs ouvrages des choses

étrangères à leur sujet, qui n'y tiennent que par occasion; & cela pour avoir le moyen de montrer leur érudition, leur supériorité, leur commerce avec les Muses: tels sont les épisodes d'Aristée & d'Orphée; la métamorphose de quelque nymphe en souci, en rivière, en rocher.

3°. La troisième regarde l'expression. Ils s'arrogent tous les privilèges du style poétique; ils chargent les idées en prenant des termes métaphoriques au lieu des termes propres, en y ajoutant des idées accessoires par les épithètes qui fortifient, augmentent, modifient les idées principales; ils emploient des tours hardis, des constructions licencieuses, des figures de mots & de pensées qu'ils placent d'une façon singulière; ils sèment des traits d'une érudition détournée & peu commune; enfin, ils prennent tous les moyens de persuader à leurs lecteurs que c'est un génie qui leur parle, afin d'étonner par là leur esprit & de maitriser leur attention.

4°. La quatrième règle & la plus importante à suivre, est de rendre le *Poème didactique* le plus intéressant qu'il est possible. Tous les auteurs de goût qui ont composé de tels *Poèmes*, & qui ont employé les vers à nous donner des leçons, se sont conduits sur ce principe. Afin de soutenir l'attention du lecteur, ils ont semé leurs vers d'images qui peignent des objets touchants; car les objets qui ne sont propres qu'à satisfaire notre curiosité, ne nous attachent pas autant que les objets qui sont capables de nous attendrir. S'il m'est permis de parler ainsi, l'esprit est d'un commerce plus difficile que le cœur.

Quand Virgile composa les Géorgiques, qui sont un *Poème didactique*, dont le titre nous promet des instructions sur l'Agriculture & sur les occupations de la vie champêtre; il eut attention à le remplir d'imitations faites d'après des objets qui nous auroient attachés dans la nature. Virgile ne s'est pas même contenté de ces images répandues avec un art infini dans tout l'ouvrage; il place dans un de ses livres une dissertation faite à l'occasion des présages du soleil; il y traite, avec toute l'invention dont la Poésie est capable, le meurtre de Jules-César & le commencement du règne d'Auguste. On ne pouvoit pas entretenir les romains d'un sujet qui les intéressât davantage. Virgile met dans un autre livre la fable miraculeuse d'Aristée & la peinture des effets de l'amour; dans un autre, c'est un tableau de la vie champêtre, qui forme un paysage riant & rempli des figures les plus aimables; enfin, il insère dans cet ouvrage l'aventure tragique d'Orphée & d'Eurydice, capable de faire fondre en larmes ceux qui la verroient véritablement.

Il est si vrai que ce sont ces images qui sont cause qu'on se plaît tant à lire les Géorgiques, que l'attention se relâche sur les vers qui donnent les préceptes que le titre a promis. Supposé même que l'objet qu'un *Poème didactique* nous présente fût si curieux qu'on le lût une fois avec plaisir, on ne le reliroit pas avec la même attention qu'on relit une églogue. L'esprit ne sauroit jouïr deux fois du plaisir de sentir la même émotion: le plaisir d'aprendre est consommé par le plaisir de savoir.

Les *Poèmes didactiques* que leurs auteurs ont dédaigné d'embellir par des tableaux pathétiques assez fréquents, ne sont guère entre les mains du commun des hommes. Quel que soit le mérite de ces *Poèmes*, on en regarde la lecture comme une occupation sérieuse, & non pas comme un plaisir: on les aime moins, & le Public n'en retient guère que les vers qui contiennent des tableaux pareils à ceux dont on loue Virgile d'avoir enrichi les Géorgiques.

Il n'est personne qui n'admire le génie & la verve de Lucrèce, l'énergie de ses expressions, la manière hardie dont il peint des objets pour lesquels le pinceau de la Poésie ne paroissoit point fait, enfin sa dextérité pour mettre en vers des choses que Virgile lui-même auroit peut-être désespéré de pouvoir dire en langage des dieux; mais Lucrèce est bien plus admiré qu'il n'est lu: il y a plus à profiter dans son *Poème De naturâ rerum*, que dans l'Énéide de Virgile; cependant tout le monde lit & relit Virgile, & peu de personnes font de Lucrèce leur livre favori: on ne lit son ouvrage que de propos délibéré; il n'est point, comme l'Énéide, un de ces livres sur lesquels un attrait invincible fait d'abord porter la main quand on veut lire une heure ou deux: qu'on compare le nombre des traductions de Lucrèce, avec le nombre des traductions de Virgile dans toutes les langues polies; & l'on trouvera quatre traductions de l'Énéide de Virgile, contre une traduction du *Poème De naturâ rerum*. Les hommes aimeront toujours mieux les livres qui les toucheront, que les livres qui les instruiront: comme l'ennui leur est plus à charge que l'ignorance, ils préfèrent le plaisir d'être émus au plaisir d'être instruits. (*Le Chevalier* DE JAUCOURT.)

POÈME DRAMATIQUE, *Poésie*. Représentation d'actions merveilleuses, héroïques, ou bourgeoises.

Le *Poème dramatique* est ainsi nommé du mot grec δραμα, qui vient de l'éolique δραεῖν ou δρᾶν, lequel signifie *agir*; parce que dans cette espèce de *Poème* on ne raconte point l'action comme dans l'Épopée, mais qu'on la montre elle-même dans ceux qui la représentent. L'action *dramatique* est soumise aux ieux, & doit se peindre comme la vérité: or le jugement des ieux, en fait de spectacle, est infiniment plus redoutable que celui des oreilles. Cela est si vrai, que, dans les *Drames* mêmes, on met en récit ce qui seroit peu vraisemblable en spectacle: on dit qu'Hippolyte a été attaqué par un monstre & déchiré par les chevaux; parce que, si on eût voulu représenter cet

évènement plus tôt que de le raconter, il y auroit une infinité de petites circonstances qui auroient trahi l'art & changé la pitié en risée. Le précepte d'Horace y est formel ; & quand Horace ne l'auroit point dit, la raison le dit assez.

On y exige encore, non seulement que l'action soit une, mais qu'elle se passe toute en un même jour, en un même lieu. La raison de tout cela est dans l'imitation.

Comme toute action se passe en un lieu, ce lieu doit être convenable à la qualité des acteurs : si ce sont des bergers, la scène est un paysage ; celle des rois est un palais ; ainsi du reste.

Pourvu qu'on conserve le caractère du lieu, il est permis de l'embellir de toutes les richesses de l'art ; les couleurs & la perspective en font toute la dépense. Cependant il faut que les mœurs des acteurs soient peintes dans la scène même ; qu'il y ait une juste proportion entre la demeure & le maître qui l'habite ; qu'on y remarque les usages des temps, des pays, des nations. Un américain ne doit être ni vêtu, ni logé comme un françois ; ni un françois comme un ancien romain, ni même comme un espagnol moderne. Si on n'a point de modèle, il faut s'en figurer un conformément à l'idée que peuvent en avoir les spectateurs.

Les deux principales espèces de *Poèmes dramatiques* sont la Tragédie & la Comédie, ou, comme disoient les anciens, le Cothurne & le Brodequin.

La Tragédie partage avec l'Épopée la grandeur & l'importance de l'action, & n'en diffère que par le *dramatique* seulement. Elle imite le beau, le grand ; la Comédie imite le ridicule. L'une élève l'âme & forme le cœur, l'autre polit les mœurs & corrige le dehors. La Tragédie nous humanise par la compassion, & nous retient par la crainte, φοβος ϰ ἐλέος : la Comédie nous ôte le masque à demi, & nous présente adroitement le miroir. La Tragédie ne fait pas rire, parce que les sottises des Grands sont presque des malheurs publics :

Quidquid delirant reges, plectuntur achivi.

La Comédie fait rire, parce que les sottises des petits ne sont que des sottises ; on n'en craint point les suites. La Tragédie excite la terreur & la pitié, ce qui est signifié par le nom même de la Tragédie. La Comédie fait rire, & c'est ce qui la rend comique ou comédie.

Au reste, la poésie *dramatique* fit plus de progrès depuis 1635 jusqu'en 1665 ; elle se perfectionna plus en ces 30 années-là, qu'elle ne l'avoit fait dans les trois siècles précédents. Rotrou parut en même temps que Corneille ; Racine, Molière, & Quinaut vinrent bientôt après. Quels progrès a faits depuis parmi nous cette même poésie *dramatique ?* aucun. Mais il est inutile d'entrer ici dans de plus grands détails. *Voyez* COMÉDIE, TRAGÉDIE, DRAME, DRAMATIQUE, OPÉRA, &c. (*Le Chevalier* DE JAUCOURT.)

*Voyez aussi ce que nous allons dire de l'*Acte *&* *de l'*Entr'acte.

L'Acte est une partie d'un *Poème dramatique*, séparée d'une autre partie par un intermède.

Pendant les intervalles qui se rencontrent entre les *Actes*, le théâtre reste vacant, & il ne se passe aucune action sous les ieux des spectateurs ; mais on suppose qu'il s'en passe hors de la portée de leur vûe quelqu'une relative à la pièce, & dont les *Actes* suivants les informeront.

On prétend que cette division d'une pièce en plusieurs *Actes* n'a été introduite par les modernes, que pour donner à l'intrigue plus de probabilité & la rendre plus intéressante. Car le spectateur, à qui dans l'*Acte* précédent on a insinué quelque chose de ce qui est supposé se passer dans l'*Entr'acte*, ne fait encore que s'en douter, & est agréablement surpris, lorsque dans l'*Acte* suivant il aprend les suites de l'action qui s'est passée, & dont il n'avoit qu'un simple soupçon. *Voyez* PROBABILITÉ & VRAISEMBLANCE.

D'ailleurs les auteurs *dramatiques* ont trouvé par là le moyen d'écarter de la Scène les parties de l'action les plus sèches, les moins intéressantes, celles qui ne sont que préparatoires & pourtant idéalement nécessaires, en les fondant, pour ainsi dire, dans les *Entr'actes*, de sorte que l'imagination seule les offre au spectateur en gros, & même assez rapidement pour lui dérober ce qu'elles auroient de lâche ou de désagréable dans la représentation. Les poètes grecs ne connoissoient point ces sortes de divisions : il est vrai que l'action paroît de temps en temps interrompue sur leur théâtre, & que les acteurs occupés hors de la scène, ou gardant le silence, font place aux chants du chœur ce qui produit des intermèdes, mais non pas absolument des *Actes* dans le goût des modernes ; parce que les chants du chœur se trouvent liés d'intérêt à l'action principale avec laquelle ils ont toujours un raport marqué. Si dans les nouvelles éditions leurs tragédies se trouvent divisées en cinq *Actes*, c'est aux éditeurs & aux commentateurs qu'il faut attribuer les divisions, & nullement aux originaux ; car de tous les anciens qui ont cité des passages de comédies ou de tragédies grèques, aucun ne les a désignés par l'*Acte* d'où ils sont tirés, & Aristote n'en fait nulle mention dans sa Poétique. Il est vrai pourtant qu'ils considéroient leurs pièces comme consistant en plusieurs parties de division, qu'ils appeloient *Protase*, *Epitase*, *Catartase*, & *Catastrophe ;* mais il n'y avoit pas sur le théâtre d'interruptions réelles qui marquassent ces divisions. *Voyez* PROTASE, ÉPITASE, &c.

Ce sont les romains qui, les premiers, ont introduit dans les pièces de théâtre cette division par *Actes*. Donat, dans l'argument de l'Andrienne, remarque pourtant qu'il n'étoit pas facile de l'apercevoir

cevoir dans leurs premiers poëtes dramatiques : mais du temps d'Horace l'usage en étoit établi, il avoit même passé en loi ;

Neve minor, neu sit quinto productior actu
Fabula, quæ posci vult & spectata reponi.

Cependant on n'est pas d'accord sur la nécessité de cette division, ni sur le nombre des *Actes*. Ceux qui les fixent à cinq, assignent à chacun la portion de l'action principale qui lui doit apartenir : dans le premier, dit Vossius (*Instit. poet. lib. II*) on expose le sujet ou l'argument de la pièce sans en annoncer le dénouement, pour ménager du plaisir au spectateur, & l'on annonce les principaux caractères ; dans le second, on dèvelope l'intrigue par degrés ; le troisième doit être rempli d'incidents qui forment le nœud ; le quatrième prépare des ressources ou des voies au dénouement, auquel le cinquième doit être uniquement consacré.

Selon l'abbé d'Aubignac, cette division est fondée sur l'expérience ; car on a reconnu 1°. que toute tragédie devoit avoir une certaine longueur, 2°. qu'elle devoit être divisée en plusieurs parties ou *Actes*. On a ensuite fixé la longueur de chaque *Acte* ; il a été facile après cela d'en déterminer le nombre. On a vu, par exemple, qu'une Tragédie devoit être environ de quinze ou seize-cents vers partagés en plusieurs *Actes* ; que chaque *Acte* devoit être environ de trois-cents vers : on en a conclu que la Tragédie devoit avoir cinq *actes*, tant parce qu'il étoit nécessaire de laisser respirer le spectateur, & de ménager son attention en ne le surchargeant pas par la représentation continue de l'action, que pour accorder au poëte la facilité de soustraire aux ieux des spectateurs certaines circonstances, soit par bienséance soit par nécessité ; ce qu'on appuie de l'exemple des poëtes latins & des préceptes des meilleurs Critiques.

Jusques là la division d'une Tragédie en *Actes* paroît fondée : mais est-il absolument nécessaire qu'elle soit en cinq *Actes*, ni plus ni moins ? L'abbé Vatry, de qui nous empruntons une partie de ces remarques, prétend qu'une pièce de théâtre pourroit être également bien distribuée en trois *Actes*, & peut-être même en plus de cinq, tant par raport à la longueur de la pièce que par raport à sa conduite : en effet, il n'est pas essenciel à une tragédie d'avoir quinze ou seize-cents vers ; on en trouve dans les anciens qui n'en ont que mille, & dans les modernes qui vont jusqu'à deux-mille : or dans le premier cas, trois intermèdes seroient suffisants ; & dans le second, cinq ne le seroient pas, selon le raisonnement de l'abbé d'Aubignac. La division en cinq *Actes* est une règle arbitraire, qu'on peut violer sans scrupule. Il peut se faire, conclut le même auteur, qu'il convienne en général que la Tragédie soit en cinq *Actes*, & qu'Horace ait eu raison d'en faire un précepte ; & il peut être vrai en même temps qu'un poëte feroit mieux de mettre sa pièce en trois, quatre, ou six *Actes*, que de filer des *Actes* inutiles ou trop longs, embarrassés d'épisodes, ou surchargés d'incidents étrangers, *&c.* Voltaire a déja franchi l'ancien préjugé, en nous donnant la *Mort de César*, qui n'est pas moins une belle tragédie pour n'être qu'en trois *Actes*.

Les *Actes* se divisent en scènes. Vossius remarque que, dans les anciens, un *Acte* ne contient jamais plus de sept scènes. On sent bien qu'il ne faudroit pas trop les multiplier, afin de garder quelque proportion dans la longueur respective des *Actes* ; mais il n'y a aucune règle fixée sur ce nombre. *Voss. Inst. poet. lib. II. Mém. de l'Acad.* tom. VIII, *pag.* 188 & suiv.

Comme les *Entr'actes* parmi nous sont marqués par une symphonie de violons ou par des changements de décorations, ils l'étoient chez les anciens par une toile qu'on baissoit à la fin de l'*Acte* & qu'on relevoit au commencement du suivant. Cette toile, selon Donat, se nommoit *Siparium*. *Vossius, Inst. poet. lib. II.*

L'*Entr'acte* est en général l'espace de temps qui sépare deux actes d'une pièce de théâtre, soit qu'on remplisse cet espace de temps par un spectacle différent de la pièce, soit qu'on laisse cet espace absolument vide.

Entr'acte, dans un sens plus limité, est un divertissement en dialogue ou en monologue, en chant ou en danse, ou enfin mêlé de l'un & de l'autre, que l'on place entre les actes d'une comédie ou d'une tragédie. L'objet de ce divertissement, isolé & de mauvais goût, est de varier l'amusement des spectateurs, souvent de donner le temps aux acteurs de changer d'habits, & quelquefois d'alonger le spectacle ; mais il n'en peut être jamais une partie nécessaire : par conséquent il n'est qu'une mauvaise ressource qui décèle le manque de génie dans celui qui y a recours, & le défaut de goût dans les spectateurs qui s'en amusent.

Les grecs avoient des *Entr'actes* de chant & de danse dans tous leurs spectacles : il ne faut pas les en blâmer. L'art du Théâtre, quoique traité alors avec les plus belles ressources du génie, ne fesoit cependant que de naître : ils ne l'ont connu que dans son enfance ; mais c'étoit l'enfance d'Hercule qui jouoit avec les lions.

Les romains, en adoptant le Théâtre des grecs, prirent tous les défauts de leur genre, & n'atteignoient à presque aucune de leurs beautés. En France, lorsque Corneille & Molière créèrent la Tragédie & la Comédie, ils profitèrent des fautes des romains pour les éviter ; & ils eurent assez de génie & de goût pour se rendre propres les grandes beautés des grecs, & pour en produire de nouvelles, que les Sophocles & les Aristophanes n'auroient pas laissé échaper, s'ils avoient vécu deux-mille ans plus tard.

Ainsi, le Théâtre françois, dans les mains de ces

deux hommes uniques, ne pouvoit pas manquer d'être à jamais débarrassé d'*Entr'actes* & d'intermèdes. *Voyez* INTERMÈDE.

L'*Entr'acte*, à la Comédie françoise, est composé de quelques airs de violon qu'on n'écoute point.

A l'Opéra, le spectacle va de suite; l'*Entr'acte* est une symphonie que l'Orchestre continue sans interruption, & pendant laquelle la décoration change. Cette continuïté de spectacle est favorable à l'illusion, & sans l'illusion il n'y a plus de charme dans un spectacle en musique. *Voyez* ILLUSION.

Le grand ballet sert d'*Entr'acte* dans les drames de collège. *Voyez* BALLET DE COLLÈGE.

L'Opéra italien a besoin d'*Entr'actes*; on les nomme en Italie *Intermezzi*, Intermèdes. Ose-t-on le dire? auroit-on besoin de ce malheureux secours dans un opéra qu'un intérêt suivi ou qu'une variété agréable soutiendroit réellement? on parle beaucoup en France de l'Opéra italien; croit-on le connoître? *Voyez* OPÉRA.

Les italiens eux-mêmes, toujours amoureux & jaloux de ce spectacle, l'ont-ils jamais examiné? On avance ici une proposition que l'expérience seule ne nous a pas suggérée; elle nous a été confirmée par des personnes sages & instruites, dont aucune nation ne peut récuser le suffrage. Il n'y a pas un homme en Italie qui ait écouté de suite une seule fois en sa vie tout l'Opéra italien. On a eu recours aux intermèdes de bouffons ou à des danses pantomimes, pour combattre l'ennui presque continuel de plus de quatre heures de spectacle; & cette ressource est un défaut très-grand de génie, comme il sera démontré à *l'article* INTERMÈDE. (*M. DE CAHUZAC.*)

POÈME ÉPIQUE, *Poésie*. Récit poétique de quelque grande action qui intéresse des peuples entiers, ou même tout le genre humain. Les Homère & les Virgile en ont fixé l'idée, jusqu'à ce qu'il vienne des modèles plus accomplis.

Le *Poème épique* est bien différent de l'Histoire, quoiqu'il ait avec elle une ressemblance apparente. L'Histoire est consacrée à la vérité; mais l'*Épopée* peut ne vivre que de mensonges; elle ne connoît d'autres bornes que celles de la possibilité.

Quand l'Histoire, continue M. le Batteux, a rendu son témoignage, tout est fait pour elle; on ne lui demande rien au dela. On veut au contraire que l'*Épopée* charme le lecteur; qu'elle excite son admiration; qu'elle occupe en même temps la raison, l'imagination, l'esprit; qu'elle touche les cœurs, étonne les sens, & fasse éprouver à l'âme une suite de situations délicieuses, qui ne soient interrompues quelques instants que pour les renouveler avec plus de vivacité.

L'Histoire présente les faits, sans songer à plaire par la singularité des causes ou des moyens. C'est le portrait des temps & des hommes; par conséquent l'image de l'inconstance & du caprice, de mille variations qui semblent l'ouvrage du hasard & de la fortune. L'*Épopée* ne raconte qu'une action, & non plusieurs; cette action est essenciellement intéressante; ses parties sont concertées; les causes sont vraisemblables; les acteurs ont des caractères marqués, des mœurs soutenues; c'est un Tout, entier, proportionné, ordonné, parfaitement lié dans toutes ses parties.

Enfin l'Histoire ne montre que les causes naturelles; elle marche, ses mémoires & ses dates à la main; guidée par la Philosophie, elle va quelquefois dans le cœur des hommes chercher les principes secrets des évènements, que le Vulgaire attribue à d'autres causes; jamais elle ne remonte au dela des forces ni de la prudence humaine. L'*Épopée* est le récit d'une Muse, c'est à dire, d'une Intelligence céleste, laquelle a vu, non seulement le jeu de toutes les causes naturelles, mais encore l'action des causes surnaturelles, qui préparent les ressorts humains, qui leur donnent l'impulsion & la direction pour produire l'action qui est l'objet du *Poème*.

La première idée qui se présente à un poète qui veut entreprendre cet ouvrage, c'est d'immortaliser son génie; c'est la fin de l'ouvrier: cette idée le conduit naturellement au choix d'un sujet qui intéresse un grand nombre d'hommes, & qui soit en même temps capable de porter le merveilleux; ce sujet ne peut être qu'une action.

Pour en dresser toutes les parties & les rédiger en un seul corps, il fait comme les hommes qui agissent; il se propose un but, où se portent tous les efforts de ceux qu'il fait agir: c'est la fin de l'ouvrage.

Toutes les parties étant ainsi ordonnées vers un seul terme marqué avec précision, le poète fait valoir tous les privilèges de son art. Quoique son sujet soit tiré de l'Histoire, il s'en rend le maître; il ajoûte, il retranche, il transpose; il crée, il dresse les machines à son gré; il prépare de loin des ressorts secrets, des forces mouvantes; il dessine, d'après les idées de la belle nature, les grandes parties; il détermine les caractères de ses personnages; il forme le labyrinthe de l'intrigue; il dispose tous ses tableaux selon l'intérêt de l'ouvrage; & conduisant son lecteur de merveilles en merveilles, il lui laisse toujours apercevoir dans le lointain une perspective plus charmante, qui séduit sa curiosité & l'entraîne, malgré lui, jusqu'au dénouement & à la fin du *Poème*.

Il est vrai que ni la société ni l'Histoire ne lui offrent point de tableaux si parfaits & si achevés; mais il suffit qu'elles lui en montrent les parties, & qu'il ait en soi les principes qui doivent le guider dans la composition du Tout.

Le plan de toute l'action étant dressé de la sorte, il invoque la Muse qui doit l'inspirer: aussi tôt après cette invocation il devient un autre homme;

. . . . . . Cui talia fanti
. . . Subito non vultus, non color unus;
Et rabie fera corda tument, majorque videri,
Nec mortale sonans afflatur numine quando
Jam propiore dei.

Il eſt autant dans le ciel que ſur la terre; il paroît tout pénétré de l'eſprit divin; ſes diſcours reſſemblent moins au témoignage d'un hiſtorien ſcrupuleux, qu'à l'extaſe d'un prophête. Il appelle par leurs noms les choſes qui n'exiſtent pas encore; il voit pluſieurs ſiècles auparavant la mer Caſpienne qui frémit, & les ſept embouchures du Nil qui ſe troublent dans l'attente d'un héros.

Ce ton majeſtueux ſe ſoutient; tout s'ennoblit dans ſa bouche; les penſées, les expreſſions, les tours, l'harmonie, tout eſt rempli de hardieſſe & de pompe. Ce n'eſt point le tonnerre qui gronde par intervalle, qui éclate, & qui ſe tait; c'eſt un grand fleuve qui roule ſes flots avec bruit, & qui étonne le voyageur qui l'entend de loin dans une vallée profonde: en un mot, c'eſt un dieu qui fait récit à des dieux (1).

Je ne diſcuterai point ici ce qui concerne le plan de l'*Épopée*, ſon choix, ſon action, ſon nœud, ſon dénouement, ſes épiſodes, ſes perſonnages, & ſon ſtyle: toutes ces choſes ont été traitées profondément au *mot* ÉPOPÉE; j'y renvoie le lecteur, & je me borne aux remarques générales les plus importantes, qu'on trouvera ingénieuſement détaillées dans un diſcours de Voltaire ſur cette matière.

Que l'action du *Poëme épique* ſoit ſimple ou complexe, dit ce beau génie; qu'elle s'achève dans un mois ou dans une année, ou qu'elle dure plus long temps; que la ſcène ſoit fixée dans un ſeul endroit, comme dans l'Iliade; que le héros voyage de mers en mers, comme dans l'Odyſſée; qu'il ſoit heureux ou infortuné, furieux comme Achile, ou pieux comme Énée; qu'il y ait un principal perſonnage ou pluſieurs; que l'action ſe paſſe ſur la terre ou ſur la mer, ſur le rivage d'Afrique comme dans la *Luſiade*, dans l'Amérique comme dans l'*Araucana*, dans le ciel, dans l'enfer, hors des limites de notre monde comme dans le *Paradis* de Milton: il n'importe; le *Poëme* ſera toujours un *Poëme epique*, un *Poëme* héroïque, à moins qu'on ne lui trouve un nouveau titre proportionné à ſon mérite.

---

(1) L'*Action* du *Poëme épique* doit être grande, une, entière, merveilleuſe, & d'une certaine durée.

1°. Elle doit être grande, c'eſt à dire, noble & intéreſſante. Une aventure commune, ordinaire, ne fourniſſanr pas de ſon propre fonds les inſtructions que ſe propoſe le *Poëme épique*, il faut que l'*Action* ſoit importante & héroïque. Ainſi, dans l'Énéide, un héros échapé des ruines de ſa patrie erre long temps avec les reſtes de ſes concitoyens, qui l'ont choiſi pour roi; & malgré la colère de Junon, qui le pourſuit ſans relâche, il arrive dans un pays que lui promettoient les deſtins, y fait des ennemis redoutables; & après mille traverſes ſurmontées avec autanr de ſageſſe que de valeur, il y jette les fondements d'un puiſſant Empire. Ainſi, la conquête de Jéruſalem pat les croiſés, celle des Indes par les portugais, la réduction de Paris par Henri le Grand malgré les efforts de la ligue, ſonr le ſujet des *Poëmes* du Taſſe, du Camoëns, & de Voltaire: d'où il eſt aiſé de conclure qu'une hiſtoriette, une intrigue amoureuſe, ou telle autre aventure qui fait le fond de nos romans, ne peut jamais devenir la matière d'un *Poëme épique*, qui veut dans le ſujet de la nobleſſe & de la majeſté.

Il y a deux manières de rendre l'*Action épique* intéreſſante: la première, par la dignité & l'importance des perſonnages; c'eſt la ſeule dont Homère faſſe uſage, n'y ayant rien d'ailleurs d'important dans ſes modèles, & qui ne puiſſe arriver à des perſonnages ordinaires: la ſeconde eſt l'importance de l'*Action* en elle-même, comme l'établiſſement ou l'abolition d'une Religion ou d'un État, tel qu'eſt le ſujet choiſi par Virgile, qui en ce point l'emporte ſur Homère. L'*Action* de la Henriade réunit dans un haut degré ce double intérêt.

Le P. le Boſſu ajoûte une troiſième manière de jeter de l'intérêt dans l'*Action*; ſavoir, de donner aux lecteurs une plus haute idée des perſonnages du *Poëme*, que celle qu'on ſe fait ordinairemenr des hommes, & cela en comparanr les héros du *Poëme* avec les hommes du ſiècle préſent. *Voyez* HÉROS & CARACTÈRE.

2°. L'*Action* doit être une, c'eſt à dire, que le poète doit ſe borner à une ſeule & unique entrepriſe illuſtre, exécutée par ſon héros, & ne peut embraſſer l'hiſtoire de ſa vie tout entière. L'Iliade n'eſt que l'hiſtoire de la colère d'Achille; & l'Odyſſée, que celle du retour d'Ulyſſe à Ithaque: Homère n'a voulu décrire ni toute la vie de ce dernier, ni toute la guerre de Troie. Stace au contraire, dans ſon *Achilléide*, & Lucain, dans ſa *Pharſale*, onr entaſſé trop d'évènements découſus, pour que leurs ouvrages méritent le nom de *Poëmes épiques*: on leur donne celui d'*héroïques*, parce qu'il s'y agit de héros. Mais il faut prendre garde que l'unité de héros ne fait pas l'unité de l'*Action*. La vie de l'homme eſt pleine d'inégalités; il change ſans ceſſe de deſſein, ou par l'inconſtance de ſes paſſions, ou par les accidents imprévus de ſa vie. Qui voudroit décrire tout l'homme, ne formeroit qu'un tableau bizarre, un contraſte de paſſions oppoſées ſans liaiſon & ſans ordre. C'eſt pourquoi l'*Épopée* n'eſt pas la louange d'un héros qu'on ſe propoſe pour modèle, mais le récit d'une *Action* grande & illuſtre qu'on donne pour exemple.

Il en eſt de la Poéſie comme de la Peinture: l'unité de l'*Action* principale n'empêche pas qu'on n'y mette pluſieurs incidents particuliers, & ces incidents ſe nommenr *Epiſodes*. Le deſſein eſt formé dès le commencement du *Poëme*, le héros en vient à bout en franchiſſant tous les obſtacles: c'eſt le récit de ces oppoſitions qui fait les épiſodes; mais tous ces épiſodes dépendent de l'*Action* principale, & ſont tellement liés avec elle & ſi unis entre eux, qu'on ne perd jamais de vûe ni le héros ni l'*Action* que le poète s'eſt propoſé de chanter. Au moins doit-on ſuivre inviolablemenr cette règle, ſi l'on veut que l'unité d'*Action* ſoit conſervée. *Diſcours ſur le Poëme épique à la tête du Télémaque, pag. 12 & 13; Principes pour la lecture des poètes, tom. II, pag. 109.*

3°. Pour l'intégrité de l'*Action*, il faut, ſelon Ariſtote, qu'il y ait un commencement, un milieu, & une fin: précepte en ſoi-même aſſez obſcur, mais que le P. le Boſſu dévelope de la ſorte. « Le commencement, dit-il, ce » ſont les cauſes qui influeront ſur une *Action*, & la réſo-

Si vous faites ſcrupule, diſoit le célèbre Adiſſon, de donner le titre de *Poème épique* au *Paradis perdu* de Milton, appelez-le, ſi vous voulez, un *Poème divin*; donnez-lui tel nom qu'il vous plaira, pourvu que vous confeſſiez que c'eſt un ouvrage auſſi admirable en ſon genre que l'*Énéide*: ne diſputons jamais ſur les noms; c'eſt une puérilité impardonnable.

Mais le point de la queſtion & de la difficulté, eſt de ſavoir ſur quoi les nations polies ſe réuniſſent, & ſur quoi elles diffèrent. Un *Poème épique* doit partout être fondé ſur le jugement, & embelli par l'imagination; ce qui apartient au bon ſens, apartient également à toutes les nations du monde. Toutes vous diront qu'une Action une & ſimple, qui ſe dèvelope aiſément & par dègrés, & qui ne coute point une attention fatiguante, leur plaira bien plus qu'un amas confus d'aventures monſtrueuſes. On ſouhaite généralement que cette unité ſi ſage ſoit ornée d'une variété d'épiſodes qui ſoient comme les membres d'un corps robuſte & proportionné.

Plus l'action ſera grande, plus elle plaira à tous les hommes, dont la foibleſſe eſt d'être ſéduits par tout ce qui eſt au dela de la vie commune. Il faudra ſurtout que cette action ſoit intéreſſante: car tous les cœurs veulent être remués; & un *Poème*, parfait d'ailleurs, s'il ne touchoit point, ſeroit inſipide en tout temps & en tout pays. Elle doit être entière; parce qu'il n'y a point d'homme qui puiſſe être ſatisfait, s'il ne reçoit qu'une partie du Tout qu'il s'eſt promis d'avoir.

Telles ſont à peu près les principales règles que la nature dicte à toutes les nations qui cultivent les lettres: mais la machine du merveilleux, l'intervention d'un pouvoir céleſte, la nature des épi-

---

» lution que quelqu'un prend de la faire; le milieu, ce
» ſont les effets de ces cauſes, & les difficultés qui en tra-
» verſent l'exécution; & la fin, c'eſt le dénouement & la
» ceſſation de ces difficultés.

» Le poète, ajoûte le même auteur, doit commencer
» ſon *Action*, de manière qu'il mette le lecteur en état
» d'entendre tout ce qui ſuivra; & que de plus le com-
» mencement exige néceſſairement une ſuite. Ces deux
» mêmes principes, pris d'une manière inverſe, auront
» auſſi lieu pour la fin; c'eſt à dire qu'il faudra que
» la fin ne laiſſe plus rien à attendre, & qu'elle ſoit
» néceſſairement la ſuite de quelque choſe qui aura pré-
» cédé. Enfin il faudra que le commencement ſoit lié
» à la fin par le milieu, qui eſt l'effet de quelque choſe
» qui a précédé la cauſe de ce qui va ſuivre ».

Dans les cauſes d'une *Action* on remarque deux plans oppoſés. Le premier & le principal, eſt celui du héros; le ſecond comprend les deſſeins qui nuiſent au projet du héros. Ces cauſes oppoſées produiſent auſſi des effets contraires; ſavoir, des efforts de la part du héros pour exécute ſon plan, & des efforts contraires de la part de ceux qui le traverſent. Comme les cauſes & les deſſeins tant du héros que des autres perſonnages du *Poème* forment le commencement de l'*Action*, les efforts contraires en forment le milieu; c'eſt là que ſe forme le nœud ou l'intrigue, en quoi conſiſte la plus grande partie du *Poème*. *Voyez* INTRIGUE, NŒUD.

La ſolution des obſtacles eſt ce qui fait le dénouement: & le dénouement peut ſe pratiquer de deux manières; ou par une reconnoiſſance, ou ſans reconnoiſſance; ce qui n'a lieu que dans la Tragédie. Mais dans le *Poème épique*, les différents effets que le dénouement produit, & les divers états dans leſquels il laiſſe les perſonnages du *Poème*, partagent l'*Action* en autant de branches. S'il change le ſort des principaux perſonnages, on dit qu'il y a *Péripétie*; & alors l'*Action* eſt *implexe*. S'il n'y a pas péripétie, mais que le dénouement n'opère que le paſſage d'un état de trouble à un état de repos; on dit que l'*Action* eſt ſimple. *Voyez* PÉRIPÉTIE, CATASTROPHE, DÉNOUEMENT. Le P. le Boſſu, *Traité du Poème épique*.

4°. L'*action* de l'*Épopée* doit être merveilleuſe, c'eſt à dire, pleine de fictions hardies, mais cependant vraiſemblables: telle eſt l'intervention des divinités du paganiſme dans les *Poèmes* des anciens; & dans ceux des modernes, celles des paſſions perſonnifiées. Mais quoique le poète puiſſe aller quelquefois au dela de la nature, il ne doit jamais choquer la raiſon. Il y a un merveilleux ſage & un merveilleux ridicule. On trouvera ſous les *mots* MACHINE & MERVEILLEUX, cette matière traitée dans une juſte étendue. *Voyez* MACHINE & MERVEILLEUX.

5°. Quant à la durée de l'*Action* du *Poème épique*, Ariſtote obſerve qu'elle eſt moins bornée que celle d'une Tragédie. Celle-ci doit être renfermée dans un jour, ou, comme on dit, *entre deux ſoleils*. Mais l'*Épopée*, ſelon le même Critique, n'a pas de temps borné. En effet, la Tragédie eſt remplie de paſſions véhémentes, rien de violent ne peut être de longue durée: mais les vertus & les habitudes qui ne s'aquièrent pas tout d'un coup, ſont propres au *Poème épique*, & par conſéquent ſon *Action* doit avoir une plus grande étendue. Le P. le Boſſu donne pour règle, que plus les paſſions des premiers perſonnages ſont violentes, & moins l'*Action* doit durer: qu'en conſéquence l'*Action* de l'Iliade, dont le courroux d'Achille eſt l'âme, ne dure que quarante-ſept jours; au lieu que celle de l'Odyſſée, où la prudence eſt la qualité dominante, dure huit ans & demi; & celle de l'Énéide, où le principal perſonnage eſt un héros pieux & humain, près de ſept ans.

Mais ni la règle de cet auteur n'eſt inconteſtable, ni ſon ſentiment ſur la durée de l'Odyſſée & ſur celle de l'Énéide n'eſt exact. Car quoique l'*Épopée* puiſſe renfermer en narration les *Actions* de pluſieurs années, les Critiques penſent aſſez généralement que le temps de l'*action* principale, depuis l'endroit où le poète commence ſa narration, ne peut être plus long qu'une année, comme le temps d'une *Action* tragique doit être au plus d'un jour. Ariſtote & Horace n'en diſent rien pourtant: mais l'exemple d'Homère & de Virgile le prouve. L'Iliade ne dure que quarante-ſept jours; l'Odyſſée ne commence qu'au départ d'Ulyſſe de l'île d'Ogygie; & l'Énéide, qu'à la tempête qui jette Énée ſur les côtes de Carthage. Or depuis ces deux termes, ce qui ſe paſſe dans l'Odyſſée ne dure que deux mois, & ce qui arrive dans l'Énéide remplit l'eſpace d'un an. Il eſt vrai qu'Ulyſſe chez Alcinoüs, & Énée chez Didon, racontent leurs aventures paſſées: mais ces récits n'entrent que comme récits dans la durée de l'*Action* principale; & le cours des années qu'ont pour ainſi dire conſumées les évènements, ne fait en aucune manière partie de la durée du *Poème*; comme, dans la Tragédie, les évènements racontés dans la protaſe & qui ſervent à l'intelligence de l'*Action* dramatique, n'entrent point dans ſa durée. Ainſi, l'erreur du P. le Boſſu eſt manifeſte. *Voyez* PROTASE; *voyez auſſi* FABLE. (*M*, GRUNWALD.)

ſodes, tout ce qui dépend de la tyrannie de la coutume & de ce ſentiment qu'on nomme *Goût;* voilà ſur quoi il y a mille opinions, & point de règles générales.

Nous devons admirer ce qui eſt univerſellement beau chez les anciens, nous devons nous prêter à ce qui étoit beau dans leur langue & dans leurs mœurs; mais ce ſeroit s'égarer étrangement que de les vouloir ſuivre en tout à la piſte. Nous ne parlons point la même langue : la Religion, qui eſt preſque toujours la baſe de la Poéſie *épique*, eſt parmi nous l'oppoſé de leur Mythologie : nos coutumes ſont plus différentes de celles des héros du ſiège de Troie que de celles des américains : nos combats, nos ſièges, nos flottes n'ont pas la moindre reſſemblance : notre philoſophie eſt en tout le contraire de la leur : l'invention de la poudre, celle de la bouſſole, de l'imprimerie, tant d'autres arts qui ont été apportés récemment dans le monde, ont en quelque façon changé la face de l'univers; en ſorte qu'un poète *épique*, entouré de tant de nouveautés, doit avoir un génie bien ſtérile ou bien timide, s'il n'ôſe pas être neuf lui-même.

Qu'Homère nous repréſente ſes dieux s'enivrant de nectar, & riant ſans fin de la mauvaiſe grâce dont Vulcain leur ſert à boire; cela étoit bon de ſon temps, où les dieux étoient ce que les fées ſont dans le nôtre. Mais aſſûrément perſonne ne s'aviſera aujourdhui de repréſenter dans un *Poème* un troupe d'anges & de ſaints buvant & riant à table. Que diroit-on d'un auteur qui iroit, d'après Virgile, introduire des harpies enlevant le dîner de ſon héros ?

En un mot, admirons les anciens; mais que notre admiration ne ſoit pas une ſuperſtition aveugle : ne feſons pas cette injuſtice à la nature humaine & à nous-mêmes, de fermer nos ieux aux beautés qu'elle répand autour de nous, pour ne regarder & n'aimer que ſes anciennes productions, dont nous ne pouvons pas juger avec autant de ſûreté.

Il n'y a point de monuments en Italie qui méritent plus l'attention d'un voyageur que la Jéruſalem du Taſſe; Milton fait preſque autant d'honneur à l'Angleterre que le grand Newton; le Camoëns eſt, en Portugal, ce que Milton eſt en Angleterre.

C'eſt ſans doute un grand plaiſir pour un homme qui penſe, de lire attentivement tous ces *Poèmes épiques* de différente nature, nés en des ſiècles & dans des pays éloignés les uns des autres. En les examinant impartialement, on n'ira point demander à Ariſtote ce qu'il faut penſer d'un auteur anglois ou portugais, ni à M. Perrault comment on doit juger de l'Iliade. On ne ſe laiſſera point tyranniſer par Scaliger & par le Boſſu, mais on tirera ſes règles de la nature & des exemples frapants; & pour lors on jugera entre les dieux d'Homère & le vrai Dieu chanté par Milton, entre Calypſo & Didon, Armide, & Ève.

De beaux génies & de grands maîtres de l'art ſe ſont ainſi conduits pour juger ſainement les poètes *épiques ;* & comme j'ai leurs écrits ſous les ieux, je puis aiſément *poncer* ici quelques-uns des principaux traits de leurs deſſins. Commençons par *Homère.*

Ce grand poète vivoit probablement environ 850 ans avant l'ère chrétienne. Il étoit contemporain d'Héſiode, & floriſſoit trois générations après la guerre de Troie : ainſi, il pouvoit avoir vu dans ſon enfance quelques vieillards qui avoient été à ce ſiège; & il devoit avoir parlé ſouvent à des grecs d'Europe & d'Aſie, qui avoient vu Ulyſſe & Ménélas. Quand il compoſa l'Iliade & l'Odyſſée, il ne fit donc que mettre en vers une partie de l'hiſtoire & des fables de ſon temps.

Les grecs n'avoient alors que des poètes pour hiſtoriens & pour théologiens; ce ne fut même que 400 ans après Héſiode & Homère, qu'on ſe réduiſit à écrire l'Hiſtoire en proſe. Cet uſage, qui paroîtra bien ridicule à beaucoup de lecteurs, étoit très-raiſonnable. Un livre, en ces temps-là, étoit une choſe auſſi rare qu'un bon livre l'eſt aujourdhui : loin de donner au public l'hiſtoire *in-folio* de chaque village, comme on fait à préſent, on ne tranſmettoit à la Poſtérité que les grands évènements qui devoient l'intéreſſer Le culte des dieux & l'hiſtoire des grands hommes étoient les ſeuls ſujets de ce petit nombre d'écrits : on les compoſa long temps en vers chez les égyptiens & chez les grecs, parce qu'ils étoient deſtinés à être retenus par cœur & à être chantés; telle étoit la coutume de ces peuples ſi différents de nous. Il n'y eut juſqu'à Hérodote d'autre hiſtoire parmi eux qu'en vers, & ils n'eurent dans aucun temps de poéſie ſans muſique.

Celle d'Homère ſe chantoit par morceaux détachés, auxquels on donnoit des titres particuliers, comme le *Combat des vaiſſeaux*, la *Patroclée*, la *Grotte de Calypſo :* on les appeloit *rapſodies*; & ceux qui les chantoient, *Rapſodes.* Ce fut Piſiſtrate, roi d'Athènes, qui raſſembla ces morceaux, qui les arrangea dans leur ordre naturel, & qui en compoſa les deux corps de Poéſie que nous avons ſous le nom d'*Iliade* & d'*Odyſſée.* On en fit enſuite pluſieurs éditions fameuſes. Ariſtote en fit une pour Alexandre le Grand, qui la mit dans une précieuſe caſſette qu'il avoit trouvée parmi les dépouilles de Darius; & on la nomma l'*Édition de la caſſette.* Enfin Ariſtarque, que Ptolomée Philométor avoit fait gouverneur de ſon fils Évergètes, en fit une ſi correcte & ſi exacte, que ſon nom eſt devenu celui de la *ſaine critique;* on dit un *Ariſtarque*, pour dire *un bon juge* en matière de goût : c'eſt ſon édition qu'on prétend que nous avons aujourdhui.

Autant les ouvrages d'Homère ſont connus,

autant eſt-on dans l'ignorance ſur ſa perſonne. Tout ce qu'on ſait de vrai, c'eſt que long temps après ſa mort on lui a érigé des ſtatues & élevé des temples: ſept villes puiſſantes ſe ſont diſputé l'honneur de l'avoir vu naître. Mais la commune opinion eſt que de ſon vivant il fut expoſé aux injures de la fortune : qu'il avoit à peine un domicile, & que celui dont la Poſtérité a fait un dieu, a vécu pauvre & miſérable ; deux choſes très-compatibles, & que pluſieurs grands hommes ont éprouvées dans tous les temps & dans tous les lieux. On admire les qualités de ſon cœur, qu'il a peint dans ſes écrits ; ſa modeſtie, ſa droiture, la ſimplicité & l'élévation de ſes ſentiments.

L'Iliade, qui eſt ſon grand ouvrage, eſt pleine de dieux & de combats. Ces ſujets plaiſent naturellement aux hommes, ils aiment ce qui leur paroît terrible ; ils ſont comme les enfants, qui écoutent avidement ces contes de ſorciers qui les effraient : il y a des fables pour tout âge, & il n'y a point de nation qui n'ait eu les ſiennes.

De ces deux ſujets qui rempliſſent l'Iliade, naiſſent les deux grands reproches que l'on fait à Homère. On lui impute l'extravagance de ſes dieux & la groſſièreté de ſes héros ; c'eſt reprocher à un peintre d'avoir donné à ſes figures des habillements de ſon temps. Homère a peint les dieux tels qu'on les croyoit, & les hommes tels qu'ils étoient. Ce n'eſt pas un grand mérite de trouver de l'abſurdité dans la Théologie païenne ; mais il faudroit être bien dépourvu de goût pour ne pas aimer certaines fables d'Homère. Si l'idée des trois Grâces qui doivent toujours accompagner la déeſſe de la beauté, ſi la ceinture de Vénus ſont de ſon invention ; quelles louanges ne lui doit-on pas pour avoir ainſi orné cette religion que nous lui reprochons? & ſi ces fables étoient déja reçues avant lui, peut-on mépriſer un ſiècle qui avoit trouvé des allégories ſi juſtes & ſi charmantes ?

Quant à ce qu'on appelle *Groſſièreté* dans les héros d'Homère, on peut rire tant qu'on voudra, de voir Patrocle préparer le dîner avec Achille : Achille & Patrocle ne perdent rien à cela de leur héroïſme ; & la plupart de nos Généraux, qui portent dans un camp tout le luxe d'une Cour efféminée, n'égaleront jamais ces héros qui feſoient leur cuiſine eux-mêmes. On peut ſe moquer de la princeſſe Nauſica, qui, ſuivie de ſes femmes, va laver ſes robes & celles du roi & de la reine : cette ſimplicité ſi reſpectable vaut mieux que la vaine pompe & l'oiſiveté dans leſquelles les perſonnes d'un haut rang ſont nourries.

Ceux qui reprochent à Homère d'avoir tant loué la force de ſes héros, ne ſavent pas qu'avant l'invention de la poudre, la force du corps décidoit de tout dans les batailles : ils ignorent que cette force eſt l'origine de tout pouvoir chez les hommes ; & que c'eſt par cette ſupériorité ſeule que les nations du Nord ont conquis notre hémiſphère, depuis la Chine juſqu'au mont Atlas. Les anciens ſe feſoient une gloire d'être robuſtes ; leurs plaiſirs étoient des exercices violents : ils ne paſſoient point leurs jours à ſe faire trainer dans des chars mollement ſuſpendus, à couvert des influences de l'air, pour aller porter languiſſamment d'une maiſon dans une autre leur ennui & leur inutilité. En un mot, Homère avoit à repréſenter un Ajax & un Hector, non un courtiſan de Verſailles ou de Saint-James.

Je ne prétends pas cependant juſtifier Homère de tout défaut, mais j'aime la manière dont Horace le juge ; c'eſt un ſoupçon plus tôt qu'une accuſation, & il eſt même fâché d'avoir ce ſoupçon. « Les beautés de ſes ouvrages ſont ſi grandes, » que j'oublie les moments où il me paroît ſom» meiller ». On trouve, partout dans ſes poéſies, un génie créateur, une imagination riche & brillante, un enthouſiaſme preſque divin. Il a réuni toutes les parties : le gracieux, le riant, le grave, & le ſublime ; & à ce dernier égard, il eſt bien ſupérieur à Virgile.

Je ne m'attacherai point à montrer ſon talent dans l'invention ; ſon goût dans la diſpoſition, ſa force & ſa juſteſſe dans l'expreſſion ; on peut lire tout ce qu'en dit l'auteur des *Principes de la Littérature :* je me contenterai ſeulement de remarquer que le plus grand mérite d'Homère eſt de porter partout l'empreinte du génie. Nous ne ſommes plus en état de juger de ſon élocution, que toute l'Antiquité grèque & latine admiroit : nous ſavons tout au plus la valeur des mots ; nous ne pouvons juger s'ils ſont nobles & à quel point ils le ſont, ſi chaque mot étoit le mot unique dans l'endroit où il eſt placé : nous ne ſommes point ſûrs de la prononciation, notre organe n'y eſt point fait ; de ſorte que, ſi Homère nous enchante, nous n'en avons preſque obligation qu'à la beauté des choſes & à l'énergie de ſes traits, qui, quoiqu'à demi effacés pour nous, nous paroiſſent encore plus beaux que la plupart des modernes, dont le coloris eſt ſi frais.

S'il décrit une armée en marche ; « c'eſt un feu » dévorant qui, pouſſé par les vents, conſume la » terre devant lui ». Si c'eſt un dieu qui ſe tranſporte d'un lieu à un autre ; « il fait trois pas, & » au quatrième il arrive au bout du monde ». On entend, dans les deſcriptions de combats, le bruit de guerre, le cliquetis des armes, le fracas de la mêlée, le tonnerre de Jupiter qui gronde, la terre qui retentit ſous les pieds des combattants : on n'eſt point avec le poète, on eſt au milieu de ſes héros ; on ne lit point ſon ouvrage, on croit être préſent à tout ce qu'il raconte. L'eſprit, l'imagination, le cœur, toute la capacité de l'âme eſt remplie par la grandeur des intérêts, par la vivacité des images, & par la marche harmonieuſe de la poéſie du ſtyle.

Quand il décrit la ceinture de Vénus, il n'y a point de tableau de l'Albane qui approche de cette peinture riante. Veut-il fléchir la colère d'Achille? il personnifie les Prières : « elles sont filles du » maître des dieux; elles marchent tristement, le » front couvert de confusion, les yeux trempés de » larmes; & ne pouvant se soutenir sur leurs pieds » chancelants, elles suivent de loin l'Injure, l'Injure » altière, qui court sur la terre d'un pied léger, » levant sa tête audacieuse ».

Si quelques unes des comparaisons d'Homère ne nous paroissent pas assez nobles, la plupart n'ont pas ce défaut. Une armée couverte de ses boucliers descend de la montagne; c'est une forêt en feu: elle s'avance, & fait lever la poussière; c'est une nuée qui aporte l'orage. Un jeune combattant est atteint d'un trait mortel; c'est un pavot vermeil qui laisse tomber sa tête mourante. En un mot, l'Iliade est un édifice enrichi de figures majestueuses, riantes, agréables, naïves, touchantes, tendres, délicates: plus on la lit, plus on admire l'étendue, la profondeur, & la grandeur du génie de l'architecte.

Il n'est plus permis aujourdhui de révoquer toutes ces choses en doute. Il n'est plus question, dit fort bien Despréaux, de savoir si Homère, Platon, Cicéron, Virgile, sont des hommes merveilleux: c'est une chose sans contestation, puisque vingt siècles en sont convenus; & après des suffrages si constants, il y auroit, non seulement de la témérité, mais même de la folie, à douter du mérite de ces écrivains.

Passons à *Virgile*, le prince des poètes latins & l'auteur de l'Énéide.

En lisant Homère, dit Le Batteux, nous nous figurons ce poète, dans son siècle, comme une lumière unique au milieu des ténèbres; seul avec la seule nature, sans conseil, sans livres, sans sociétés de Savants, abandonné à son seul génie, ou instruit uniquement par les Muses.

En ouvrant Virgile, nous sentons au contraire que nous entrons dans un monde éclairé, que nous sommes chez une nation où règne la magnificence & le goût, où tous les arts, la Sculpture, la Peinture, l'Architecture, ont des chef-d'œuvres, où les talents sont réunis avec les lumières.

Il y avoit dans le siècle d'Auguste une infinité de gens de Lettres, de philosophes, qui connoissoient la nature & les arts, qui avoient lu les auteurs anciens & les modernes, qui les avoient comparés, qui en avoient discuté & qui en discutoient tous les jours les beautés de vive voix & par écrit. Virgile devoit profiter de ces avantages; & on sent, en le lisant, qu'il en a réellement profité. On y remarque le soin d'un auteur qui connoit des règles & qui craint de les blesser, qui polit & repolit sans fin & qui apréhende la censure des connoisseurs. Toujours riche, toujours correct, toujours élégant; ses tableaux ont un coloris aussi brillant que juste; en artiste instruit, il aime mieux se tenir sur les bords, que de s'exposer à l'orage. Homère, plein de sécurité, se laisse aller à son génie: il peint toujours en grand, au risque de passer quelquefois les bornes de l'art; la nature seule le guide.

Le premier pas que devoit faire Virgile, entreprenant un *Poème épique*, étoit de choisir un sujet qui pût en porter l'edifice; un sujet voisin des temps fabuleux, presque fabuleux lui-même, & dont on n'eût que des idées vagues, demi-formées, & capables par là de se prêter aux fictions *épiques*. En second lieu, il falloit qu'il y eût un raport intéressant entre ce sujet & le peuple pour qui il entreprenoit de le traiter. Or ces deux points se réunissent parfaitement dans l'arrivée d'Énée en Italie: ce prince passoit pour être fils d'une déesse; son histoire se perdoit dans la Fable: d'ailleurs les romains prétendoient qu'il étoit le fondateur de leur nation, & le père de leur premier roi. Virgile a donc fait un bon choix en prenant pour sujet l'établissement d'Énée en Italie.

Pour jeter encore un nouvel intérêt dans cette matière, le poète, usant des droits de son art, a jugé à propos de faire entrer dans son *Poème* plusieurs traits à la louange du prince & de la nation, & de présenter des tableaux allégoriques où ils pussent se reconnoître avec plaisir. Tout le monde fut enchanté de son *Poème*, dès qu'il vit le jour. Les suffrages & l'amitié d'Auguste, de Mécène, de Tucca, de Pollion, d'Horace, de Gallus, ne servirent pas peu sans doute à diriger les jugements de ses contemporains, qui peut-être sans cela ne lui auroient pas rendu si tôt justice. Quoi qu'il en soit, telle étoit la vénération qu'on avoit pour lui à Rome, qu'un jour, comme il vint à paroître au théâtre après qu'on y eut récité quelques-uns des vers de l'Énéide, tout le peuple se leva avec de grandes acclamations; honneur qu'on ne rendoit alors qu'à l'empereur.

La critique la plus vraie, la plus générale, & la mieux fondée qu'on puisse faire de l'Énéide, c'est que les six derniers chants sont bien inférieurs aux six premiers; cependant on y reconnoît partout la main de Virgile: & l'on doit convenir que ce que la force de son art a tiré de ce terrain ingrat, est presque incroyable. Il est vrai que ce grand poète n'avoit voulu réciter à Auguste que le premier, le second, le quatrième, & le sixième livres, qui sont effectivement la plus belle partie de son *Poème*. C'est là que Virgile a épuisé tout ce que l'imagination a de plus grand dans la descente d'Énée aux enfers, ou, si l'on veut, dans le tableau des mystères d'Éleusis. Il a dit tout au cœur dans les amours de Didon. La terreur & la compassion ne peuvent aller plus loin que dans sa description du siège, de la prise, & de la ruine de Troie. Dans cette haute élévation où il étoit parvenu au milieu de son vol, il étoit bien difficile de ne pas descendre.

Mais il est assez vraisemblable que Virgile sentoit lui-même que cette dernière partie de son ouvrage avoit besoin d'être retouchée. On sait qu'il ordonna par son testament que l'on brûlât son Énéide, dont il n'étoit point satisfait; mais Auguste se donna bien de garde d'obéir à sa dernière volonté, & de priver le monde du *Poème* le plus touchant de l'Antiquité. Il tient aujourdhui la balance presque égale avec l'Iliade : on trouve quelquefois dans Homère des longueurs, des détails qui ne nous paroissent pas assez choisis; Virgile a évité ces petites fautes, & a mieux aimé rester en deçà, que d'aller au dela.

Enfin les grecs & les latins n'ont rien eu de plus beau & de plus parfait en leurs langues que les poésies d'Homère & de Virgile; c'est la source, le modèle, & la règle du bon goût. Ainsi, il n'y a point d'homme de Lettres qui ne doive savoir, & savoir bien, les ouvrages de ces deux poètes.

Ils ont tous deux dans l'expression quelque chose de divin. On ne peut dire mieux, avec plus de force, de noblesse, d'harmonie, de précision, ce qu'ils disent l'un & l'autre : & plus tôt que de les comparer dans cette partie, il faut prendre la pensée du petit Cyrus & dire : « Mon grand-» père est le plus grand des mèdes, & mon père » le plus beau des perses ». Domitius-Afer répondit à peu près la même chose à quelqu'un qui lui demandoit son opinion sur le mérite des deux poètes : « Virgile, dit-il, est le second, mais plus près du » premier que du troisième ».

Après avoir levé les ieux vers Homère & Virgile, il est inutile de les arrêter long temps sur leurs copistes. Je passerai donc légèrement en revue Statius & Silius-Italicus; l'un inégal & timide, l'autre imitateur encore plus foible de l'Iliade & de l'Énéide.

Stace, ou plus tôt *Publius-Papinius-Statius*, vivoit sous le règne de Domitien. Il obtint les bonnes grâces de cet empereur, & lui dédia sa Thébaïde, *Poème* de douze chants. Quelques louanges que lui ait données Jules-Scaliger, tous les gens de goût trouvent qu'il pèche du côté de l'art & du génie : sa diction, quoiqu'assez fleurie, est très-inégale; tantôt il sélève fort haut, & tantôt il rampe à terre. C'est ce qui a fait dire assez ingénieusement à un moderne, qu'il se le représentoit sur la cîme du Parnasse, mais dans la posture d'un homme qui, n'y pouvant tenir, étoit sur le point de se précipiter. Ses vers cadencent à l'oreille, sans aller jamais au cœur. Son *Poème* n'est ni régulier, ni proportionné, ni même *épique;* car les fictions qui s'y trouvent sentent moins le poète que l'orateur timide, ou l'historien méthodique. Ses *Sylves*, recueil de petites pièces de vers sur différents sujets, plaisent davantage, parce que le style en est pur & naturel. Son *Achilléide* est le moindre de ses écrits; mais c'est un ouvrage auquel il n'a point mis la dernière main. La mort le surprit vers la centième année de Jésus-Christ, dans le temps qu'il retouchoit le second chant. Enfin lui-même reconnoît qu'il n'a suivi Virgile que de fort loin & qu'en baisant ses traces qu'il adoroit; c'est un sentiment de modestie, dont il faut lui tenir compte. Nous avons une belle & bonne édition de ses œuvres faite à Paris en 1613, *in*-4°. M. de Marolles en a donné une traduction françoise, mais beaucoup trop négligée, & à laquelle il manque les notes d'érudition.

Silius-Italicus parvint aux honneurs du consulat, & finit sa vie au commencement du règne de Trajan, âgé de 75 ans. Il se laissa mourir de faim, n'ayant pas la constance de suporter la douleur de ses maux. Son style est à la vérité plus pur que celui de ses contemporains; mais son ouvrage de la guerre punique est si foible & si prosaïque, qu'il doit avoir plus tôt le nom d'histoire écrite en vers, que celui de *Poème épique.*

Lucain (*M. Annæus-Lucanus*) est digne de nous arrêter plus long temps que Stace & Silius-Italicus, qu'il avoit précédés. Son génie original ouvrit une route nouvelle. Il n'a rien imité, il ne doit à personne ni ses beautés ni ses défauts, & mérite par cela seul une grande attention. Voici ce qu'en dit Voltaire.

Lucain étoit d'une ancienne maison de l'ordre des chevaliers. Il naquit à Cordoue en Espagne, sous l'empereur Caligula. Il n'avoit encore que huit mois lorsqu'on l'amena à Rome, où il fut élevé dans la maison de Sénèque son oncle. Ce fait suffit pour imposer silence à des Critiques qui ont révoqué en doute la pureté de son langage. Ils ont pris Lucain pour un espagnol qui a fait des vers latins : trompés par ce préjugé, ils ont cru trouver dans son style des barbarismes qui n'y sont pas, & qui, supposé qu'ils y fussent, ne peuvent assûrément être aperçus par aucun moderne.

Il fut d'abord favori de Néron, jusqu'à ce qu'il eut la noble imprudence de disputer contre lui le prix de la Poésie, & l'honneur dangereux de le remporter. Le sujet qu'ils traitèrent tous deux étoit Orphée. La hardiesse qu'eurent les juges de déclarer Lucain vainqueur, est une preuve bien forte de la liberté dont on jouissoit dans les premières années de ce règne.

Tandis que Néron fit les délices des romains, Lucain crut pouvoir lui donner des éloges : il le loue même avec trop de flatterie; & en cela seul il a imité Virgile, qui avoit eu la foiblesse de donner à Auguste un encens que jamais un homme ne doit donner à un autre homme, quel qu'il soit.

Néron démentit bientôt les louanges outrées dont Lucain l'avoit comblé. Il força Sénèque à conspirer contre lui; Lucain entra dans cette fameuse conjuration, dont la découverte couta la vie à trois-cents romains du premier rang. Étant condanné

à

à la mort, il se fit ouvrir les veines dans un bain chaud, & mourut en récitant des vers de sa Pharsale, qui exprimoient le genre de mort dont il expiroit.

Il ne fut pas le premier qui choisit une histoire récente pour le sujet d'un *Poëme épique*. Varius, contemporain, ami, & rival de Virgile, mais dont les ouvrages ont été perdus, avoit exécuté avec succès cette dangereuse entreprise.

La proximité des temps, la notoriété publique de la guerre civile, le siècle éclairé, politique, & peu superstitieux, où vivoient César & Lucain, la solidité de son sujet ôtoient à son génie toute liberté d'invention fabuleuse.

La grandeur véritable des héros réels qu'il falloit peindre d'après nature, étoit une nouvelle difficulté. Les romains, du temps de César, étoient des personnages bien autrement importants que Sarpédon, Diomède, Mézence, & Turnus. La guerre de Troie étoit un jeu d'enfants, en comparaison des guerres civiles de Rome, où les plus grands capitaines & les plus puissants hommes qui ayent jamais été disputoient de l'Empire de la moitié du monde connu.

Lucain n'a ôsé s'écarter de l'Histoire ; par là il a rendu son *Poëme* sec & aride. Il a voulu suppléer au défaut d'invention par la grandeur des sentiments; mais il a caché trop souvent sa sècheresse sous de l'enflure : ainsi, il est arrivé qu'Achille & Énée, qui étoient peu importants par eux-mêmes, sont devenus grands dans Homère & dans Virgile, & que César & Pompée sont quelquefois petits dans Lucain.

Il n'y a dans son *Poëme* aucune description brillante comme dans Homère. Il n'a point connu, comme Virgile, l'art de narrer & de ne rien dire de trop; il n'a ni son élégance ni son harmonie : mais aussi vous trouvez dans la Pharsale des beautés qui ne sont ni dans l'Iliade ni dans l'Énéide. Au milieu de ses déclamations ampoulées, il y a de ces pensées mâles & hardies, de ces maximes politiques dont Corneille est rempli; quelques-uns de ses discours ont la majesté de ceux de Tite-Live & la force de Tacite. Il peint comme Salluste; en un mot, il est plus grand partout où il ne veut point être poëte. Une seule ligne telle que celle-ci, en parlant de César, *Nil actum reputans , si quid superesset agendum*, vaut une description poétique.

Virgile & Homère avoient fort bien fait d'amener les divinités sur la Scène. Lucain a fait tout aussi bien de s'en passer. Jupiter, Junon, Mars, Vénus, étoient des embellissements nécessaires aux actions d'Énée & d'Agamemnon. On savoit peu de chose de ces héros fabuleux ; ils étoient comme ces vainqueurs des jeux olympiques, que Pindare chantoit & dont il n'avoit presque rien à dire. Il falloit qu'il se jetât sur les louanges de Castor, de Pollux, & d'Hercule. Les foibles commencements de l'Empire romain avoient besoin d'être relevés par l'intervention des dieux : mais César, Pompée, Caton, Labiénus, vivoient dans un autre siècle qu'Énée; les guerres civiles de Rome étoient trop sérieuses pour ces jeux d'imagination. Quel rôle César joueroit-il dans la plaine de Pharsale, si Iris venoit lui aporter son épée, ou si Vénus descendoit dans un nuage d'or à son secours ?

Ceux qui prennent les commencements d'un art pour les principes de l'art même, sont persuadés qu'un *Poëme* ne sauroit subsister sans divinités, parce que l'Iliade en est pleine ; mais ces divinités sont si peu essencielles au *Poëme*, que le plus bel endroit qui soit dans Lucain, & peut-être dans aucun poëte, est le discours de Caton, dans lequel ce stoïque ennemi des fables refuse d'entrer seulement dans le temple de Jupiter Hammon.

Ce n'est donc point pour n'avoir pas fait usage du ministère des dieux, mais pour avoir ignoré l'art de bien conduire les affaires des hommes, que Lucain est si inférieur à Virgile. Faut-il qu'après avoir peint César, Pompée, Caton avec des traits si forts, il soit si foible quand il les fait agir ? Ce n'est presque plus qu'une gazette pleine de déclamation; il me semble, ajoûte Voltaire, que je vois un portique hardi & immense qui me conduit à des ruines.

Le *Trissin* (*Jean-George*) naquit à Vicence en 1478, dans le temps que le Tasse étoit encore au berceau. Après avoir donné la fameuse Sophonisbe, qui est la première tragédie écrite en langue vulgaire, il exécuta le premier, dans la même langue, un *Poëme épique*, *Italia liberata*, divisé en vingt sept chants, dont le sujet est l'Italie délivrée des goths par Bélisaire sous l'empereur Justinien. Son plan est sage & bien dessiné, mais la poésie du style y est foible. Toutefois l'ouvrage réussit; & cette aurore du bon goût brilla pendant quelque temps, jusqu'à ce qu'elle fut absorbée dans le grand jour qu'aporta le Tasse.

Le Trissin joignoit à beaucoup d'érudition une grande capacité. Léon X l'employa dans plus d'une affaire importante. Il fut ambassadeur auprès de Charles-Quint; mais enfin il sacrifia son ambition & la prétendue solidité des affaires publiques à son goût pour les Lettres. Il étoit avec raison charmé des beautés qui sont dans Homère, & cependant sa grande faute est de l'avoir imité; il en a tout pris hors le génie. Il s'appuie sur Homère pour marcher, & tombe en voulant le suivre: il cueille les fleurs du poëte grec, mais elles se flétrissent entre les mains de l'imitateur. Il semble n'avoir copié son modèle que dans le détail des descriptions, & même sans images. Il est très-exact à peindre les habillements & les meubles de ses héros, mais il ne dit pas un mot de leurs caractères. Cependant il a la gloire d'avoir été le premier moderne en Europe qui ait fait un *Poëme*

épique régulier & sensé, quoique foible, & qui ait ôsé secouer le joug de la rime en inventant les vers libres, *versi sciolti*. De plus, il est le seul des poètes italiens dans lequel il n'y ait ni jeux de mots ni pointes, & celui de tous qui a le le moins introduit d'enchanteurs & de héros enchantés dans ses ouvrages; ce qui n'étoit pas un petit mérite.

Tandis que le Trissin, en Italie, suivoit d'un pas timide & foible les traces des anciens, le Camoëns, en Portugal, ouvroit une carriere toute nouvelle & s'aquéroit une réputation qui dure encore parmi ses compatriotes, qui l'appellent le *Virgile portugais*.

Le *Camoëns* (*Luigi*) naquit dans les dernières années du règne célèbre de Ferdinand & d'Isabelle, tandis que Jean II régnoit en Portugal. Après la mort de Jean, il vint à la Cour de Lisbonne, la première année du règne d'Emmanuel le Grand, héritier du trône & des grands desseins du roi Jean. C'étoit alors les beaux jours du Portugal, & le temps marqué pour la gloire de cette nation.

Emmanuel, déterminé à suivre le projet qui avoit échoué tant de fois, de s'ouvrir une route aux Indes orientales par l'Océan, fit partir en 1497 Vasco de Gama avec une flotte pour cette fameuse entreprise, qui étoit regardée comme téméraire & impraticable, parce qu'elle étoit nouvelle : c'est ce grand voyage qu'a chanté le Camoëns.

La vie & les aventures de ce poète sont trop connues de tout le monde pour en faire le récit. On sait qu'il mourut à l'hôpital, dans un abandon général en 1579, âgé d'environ 50 ans.

A peine fut-il mort qu'on s'empressa de lui faire des épitaphes honorables, & de le mettre au rang des grands hommes : quelques villes se disputèrent l'honneur de lui avoir donné la naissance. Ainsi, il éprouva en tout le sort d'Homère; il voyagea comme lui, il vécut & mourut pauvre, & n'eut de réputation qu'après sa mort. Tant d'exemples doivent aprendre aux hommes de génie, que ce n'est point par le génie qu'on fait sa fortune & qu'on vit heureux.

Le sujet de la *Lusiade*, traité par un génie aussi vif que le Camoëns, ne pouvoit que produire une nouvelle espèce d'*Épopée*. Le fonds de son *Poème* n'est ni une guerre, ni une querelle de héros, ni le monde en armes pour une femme; c'est un nouveau pays découvert à l'aide de la navigation.

Le poète conduit la flotte portugaise à l'embouchure du Gange, décrit en passant les côtes occidentales, le midi & l'orient de l'Afrique, & les différents peuples qui vivent sur cette côte. Il entremêle avec art l'histoire du Portugal; on y voit dans le troisième chant la mort de la célèbre Inès de Castro, épouse du roi dom Pèdre, dont l'aventure déguisée a été jouée dans ce siècle sur le théâtre de Paris : c'est le plus beau morceau du Camoëns; il y a peu d'endroits dans Virgile plus attendrissants & mieux écrits.

Le grand défaut de ce *Poème* est le peu de liaison qui règne dans toutes ses parties. Il ressemble aux voyages dont il est le sujet. Le poète n'a d'autre art que de bien conter le détail des aventures qui se succèdent; mais cet art seul, par le plaisir qu'il donne, tient quelquefois lieu de tous les autres. Il est vrai qu'il y a des fictions de la plus grande beauté dans cet ouvrage, & qui doivent réussir dans tous les temps & chez tous les peuples : mais ces sortes de fictions sont rares, & la plupart sont un mélange monstrueux du paganisme & du christianisme; Bacchus & la Vierge Marie s'y trouvent ensemble.

Le principal but des portugais, après l'établissement de leur commerce, est la propagation de la foi, & Vénus se charge du succès de l'entreprise. Un merveilleux si absurde défigure tellement tout l'ouvrage aux ieux des lecteurs sensés, qu'il semble que ce grand défaut eût dû faire tomber ce *Poème*; mais la poésie du style & l'imagination dans l'expression l'ont soutenu, de même que les beautés de l'exécution ont placé Paul Véronèse parmi les grands peintres.

Le *Tasse*, né à Sorrento en 1544, commença la *Gierusalemme liberata*, dans le temps que la Lusiade du Camoëns commençoit à paroître. Il entendoit assez le portugais pour lire ce *Poème*, & pour en être jaloux. Il disoit que le Camoëns étoit le seul rival en Europe qu'il craignît. Cette crainte, si elle étoit sincère, étoit très-mal fondée; le Tasse étoit autant au dessus du Camoëns, que le portugais étoit supérieur à ses compatriotes. Il eût eu plus de raison d'ajouter qu'il étoit jaloux de l'Arioste, par qui sa réputation fut si long temps balancée, & qui lui est encore préféré par bien des italiens. Mais pour ne point trop charger cet article, je parlerai ailleurs de l'Arioste & de sa naissance.

Ce fut à l'âge de 32 ans que le Tasse donna sa Jérusalem délivrée. Il pouvoit dire alors comme un grand homme de l'antiquité : J'ai vécu assez pour le bonheur & pour la gloire. Le reste de sa vie ne fut plus qu'une chaîne de calamités & d'humiliations. Envelopé, dès l'âge de huit ans, dans le bannissement de son père, sans patrie, sans biens, sans famille, persécuté par les ennemis que lui suscitoient ses talents, plaint mais négligé par ceux qu'il appeloit ses amis, il souffrit l'exil, la prison, la plus extrême pauvreté, la faim même; & ce qui devoit ajouter un poids insupportable à tant de malheurs, la calomnie l'attaqua & l'opprima.

Il s'enfuit de Ferrare, où le protecteur qu'il avoit tant célébré l'avoit fait mettre en prison : il

alla à pied, couvert de haillons, depuis Ferrare jusqu'à Sorrento dans le royaume de Naples, trouver une sœur dont il espéroit quelques secours, mais dont probablement il n'en reçut point, puisqu'il fut obligé de retourner à pied à Ferrare, où il fut encore emprisonné. Le désespoir altéra sa constitution robuste, & le jeta dans des maladies violentes & longues, qui lui ôtèrent quelquefois l'usage de la raison.

Sa gloire poétique, cette consolation imaginaire dans des malheurs réels, fut attaquée par l'Académie de la Crusca en 1585; mais il trouva des défenseurs : Florence lui fit toutes sortes d'accueils; l'envie cessa de l'opprimer au bout de cinq ans, & son mérite surmonta tout. On lui offrit des honneurs & de la fortune; ce ne fut toutefois que lorsque son esprit, fatigué d'une suite de malheurs, étoit devenu insensible à tout ce qui pouvoit le flatter.

Il fut appelé à Rome par le pape Clément VIII, qui, dans une congrégation de cardinaux, avoit résolu de lui donner la couronne de laurier & les honneurs du triomphe; cérémonie qui paroît bizarre aujourdhui, surtout en France, & qui étoit alors très-sérieuse & très-honorable en Italie. Le Tasse fut reçu à un mille de Rome par les deux cardinaux neveux, & par un grand nombre de prélats & d'hommes de toutes conditions. On le conduisit à l'audience du pape : « Je désire, lui » dit le pontife, que vous honoriez la couronne » de laurier qui a honoré jusqu'ici tous ceux qui » l'ont portée ». Les deux cardinaux Aldobrandin, neveux du pape, qui admiroient le Tasse, se chargèrent de l'apareil de ce couronnement; il devoit se faire au Capitole : chose assez singulière, que ceux qui éclairent le monde par leurs écrits, triomphent dans la même place que ceux qui l'avoient désolé par leurs conquêtes!

Il tomba malade dans le temps de ces préparatifs; & comme si la fortune avoit voulu le tromper jusqu'au dernier moment, il mourut la veille du jour destiné à la cérémonie, l'an de Jésus-Christ 1595, à l'âge de 51 ans.

Le temps, qui sape la réputation des ouvrages médiocres, a assûré celle du Tasse. La Jérusalem délivrée est aujourdhui chantée en plusieurs endroits de l'Italie, comme les *Poëmes* d'Homère l'étoient en Grèce.

Si la Jérusalem paroît à quelques égards imitée de l'Iliade, il faut avouer que c'est une belle chose qu'une imitation où l'auteur n'est pas au dessous de son modèle. Le Tasse a peint quelquefois ce qu'Homère n'a fait que crayonner. Il a perfectionné l'art de nuer les couleurs, & de distinguer les différentes espèces de vertus, de vices, & de passions, qui ailleurs semblent les mêmes. Ainsi, Godefroi est prudent & modéré; l'inquiet Aladin a une politique cruelle; la généreuse valeur de Tancrède est opposée à la fureur d'Argan; l'amour dans Armide est un mélange de coqueterie & d'emportement; dans Herminie, c'est une tendresse douce & aimable; il n'y a pas, jusqu'à l'hermite Pierre, qui ne fasse un personnage dans le tableau, & un beau contraste avec l'enchanteur Ismène : & ces deux figures sont assûrément au dessus de Calchas & de Taltibius.

Il amène dans son ouvrage les aventures avec beaucoup d'adresse; il distribue sagement les lumières & les ombres; il fait passer le lecteur des alarmes de la guerre aux délices de l'amour; & de la peinture des voluptés, il le ramène aux combats; il excite la sensibilité par degrés; il s'élève au dessus de lui-même de livre en livre. Son style est partout clair & élégant; & lorsque son sujet demande de l'élévation, on est étonné comment la mollesse de la langue italienne prend un nouveau caractère sous ses mains, & se change en majesté & en force.

Voilà les beautés de ce *Poëme;* mais les défauts n'y sont pas moins grands. Sans parler des épisodes mal cousus, des jeux de mots, & des *concetti* puérils, espèce de tribut que l'auteur payoit au goût de son siècle pour les pointes, il n'est pas possible d'excuser les fables pitoyables dont son ouvrage est rempli. Ces sorciers chrétiens & mahométans, ces démons qui prennent une infinité de formes ridicules, ces princes métamorphosés en poissons, ce perroquet qui chante des chansons de sa propre composition, Renaud destiné par la Providence au grand exploit d'abattre quelques vieux arbres dans une forêt, qui est le grand merveilleux de tout le *Poëme*, Tancrède qui y trouve sa Clorinde enfermée dans un pin, Armide qui se présente à travers l'écorce d'un myrte, le diable qui joue le rôle d'un misérable charlatan; toutes ces idées sont autant d'extravagances également indignes d'un *Poëme épique*. Enfin, l'auteur y donne imprudemment aux mauvais esprits les noms de Pluton & d'Alecton, confondant ainsi les idées païennes avec les idées chrétiennes.

Sur la fin du seizième siècle, l'Espagne produisit un *Poëme épique*, célèbre par quelques beautés particulières qui s'y trouvent, par la singularité du sujet, & par le caractère de l'auteur.

On le nomme dom *Alonzo d'Ercilla y Cunéga*. Il fut élevé dans la maison de Philippe II, suivit le parti des armes, & se distingua par son courage à la bataille de Saint-Quentin. Entendant dire, étant à Londres, que quelques provinces du Chily avoient pris les armes contre les espagnols leurs conquérants & leurs tyrans, il se rendit dans cet endroit du nouveau monde pour y combattre ces américains.

Sur les frontières du Chily, du côté du sud, est une petite contrée montagneuse, nommée *Araucana*, habitée par une race d'hommes plus robustes & plus féroces que les autres peuples de l'Amérique. Ils défendirent leur liberté avec plus de

courage & plus long temps que les autres américains.

Alonzo soutint contre eux une pénible & longue guerre. Il courut des dangers extrêmes; il vit & fit des actions étonnantes, dont la seule récompense fut l'honneur de conquérir des rochers, & de réduire quelques contrées incultes sous l'obéissance du roi d'Espagne.

Pendant le cours de cette guerre, Alonzo conçut le dessein d'immortaliser ses ennemis en s'immortalisant lui-même. Il fut en même temps le conquérant & le poète; il employa les intervalles de loisir que la guerre lui laissoit, à en chanter les évènements.

Il commence par une description géographique du Chily, & par la peinture des mœurs & des coutumes des habitants. Ce commencement, qui seroit insupportable dans tout autre *Poème*, est ici nécessaire & ne déplaît pas, dans un sujet où la scène est par dela l'autre tropique, & où les héros sont des sauvages qui nous auroient été toujours inconnus, s'il ne les avoit pas conquis & célébrés.

Le sujet, qui étoit neuf, a fait naître à l'auteur quelques pensées neuves & hardies; on remarque aussi de l'éloquence dans quelques-uns de ses discours, & beaucoup de feu dans ses batailles: mais son *Poème* pèche du côté de l'invention. On n'y voit aucun plan, point de variété dans les descriptions, point d'unité dans le dessin. Enfin ce *Poeme* est plus sauvage que les nations qui en font le sujet. Vers la fin de l'ouvrage, l'auteur, qui est un des premiers héros du *Poème*, fait pendant la nuit une longue & ennuyeuse marche, suivi de quelques soldats; & pour passer le temps, il fait naître entre eux une dispute au sujet de Virgile, & principalement sur l'épisode de Didon. Alonzo saisit cette occasion pour entretenir ses soldats de la mort de Didon, telle qu'elle est raportée par les anciens historiens; & afin de restituer à la reine de Carthage sa réputation, il s'amuse à en discourir pendant deux chants entiers. Ce n'est pas d'ailleurs un défaut médiocre de son *Poème* d'être composé de trente-six chants: on peut supposer avec raison qu'un auteur qui ne sait ou qui ne peut s'arrêter, n'est pas propre à fournir une telle carrière.

Milton (*Jean*) naquit à Londres en 1608. Sa vie est à la tête de ses œuvres; mais il ne s'agit ici que de son *Poème épique*, intitulé, Le Paradis perdu, *The Paradise lost.* Il employa neuf ans à la composition de cet ouvrage immortel; mais à peine l'eut-il commencé, qu'il perdit la vûe. Il étoit pauvre, aveugle, & ne fut point découragé. Son nom doit augmenter la liste des grands hommes persécutés de la fortune. Il mourut en 1674, sans se douter de la réputation qu'auroit un jour son *Poème*, sans croire qu'il surpassoit de beaucoup celui du Tasse, & qu'il égaloit en beautés ceux de Virgile & d'Homère.

Les françois rioient quand on leur disoit que l'Angleterre avoit un *Poème épique*, dont le sujet étoit le diable combattant contre Dieu, & un serpent qui persuadoit à une femme de manger une pomme; ils imaginoient qu'on ne pouvoit faire sur ce sujet que des vaudevilles: mais ils sont bien revenus de leur erreur. Il est vrai que ce *Poème* singulier a ses taches & ses défauts. Au milieu des idées sublimes dont il est rempli, on en trouve plusieurs de bizarres & d'outrées. La peinture du péché, monstre féminin, qui, après avoir violé sa mère, met au monde une multitude d'enfants sortant sans cesse de ses entrailles, pour y rentrer & les déchirer, révolte avec raison les esprits délicats; c'est manquer au vraisemblable, que d'avoir placé du canon dans l'armée de satan, & d'avoir armé d'épées des esprits qui ne pouvoient se blesser. C'est encore se contredire, que de mettre dans la bouche de Dieu le père, un ordre à ses anges de poursuivre ses ennemis, de les punir, & de les précipiter dans le Tartare: cependant Dieu parle & manque de puissance; la victoire de ses anges reste indécise, & on vient à leur résister.

Mais enfin ces sortes de défauts sont noyés dans le grand nombre de beautés merveilleuses dont le *Poème* étincèle. Ajoutez-y les traits majestueux avec lesquels l'auteur peint l'Être suprême, & le caractère brillant qu'il ôse donner au diable. On est enchanté de la description du printemps, de celle du jardin d'Éden, & des amours innocents d'Adam & d'Ève. En effet, il est bien remarquable que dans tous les autres *Poëmes* l'amour est regardé comme une foiblesse; dans Milton seul, l'amour est une vertu. Ce poète a su lever d'une main chaste le voile qui couvre ailleurs les plaisirs de cette passion: il transporte le lecteur dans le jardin des délices; il semble lui faire goûter les voluptés pures dont Adam & Ève sont remplis. Il ne s'élève pas au dessus de la nature humaine, mais au dessus de la nature humaine corrompue; & comme il n'y a point d'exemple d'un pareil amour, il n'y en a point d'une pareille poésie.

Ce génie supérieur a encore réuni dans son ouvrage le grand, le beau, l'extraordinaire. Personne n'a mieux su étonner & agir sur l'imagination. Son *Poème* ressemble à un superbe palais bâti de briques, mais d'une architecture sublime. Rien de plus grand que le combat des anges, la majesté du Messie, la taille & la conduite du démon & de ses collègues. Que peut-on se représenter de plus auguste que le Pandæmonium (lieu de l'assemblée des démons), le paradis, le ciel, les anges, & nos premiers parents? Qu'y a-t-il de plus extraordinaire que sa peinture, dans la création du monde, des différentes métamorphoses des anges apostats, & les aventures qu'éprouve leur chef en cherchant le paradis? ce sont là des scènes toutes neuves & purement idéales; & jamais poète ne pouvoit les peindre avec des couleurs plus vives & plus frapantes. En un mot, le *Paradis*

perdu peut être regardé comme le dernier effort de l'esprit humain, par le merveilleux, le sublime, les images superbes, les pensées hardies, la variété, la force, & l'énergie de la poésie. Toutes ces choses admirables ont fait dire ingénieusement à Dryden, que la nature avoit formé Milton de l'âme d'Homère & de celle de Virgile.

La France n'a point eu de *Poème épique* jusqu'au dix-huitième siècle; aucun des beaux génies qu'elle a produits n'avoit encore travaillé dans ce genre. On n'avoit vu que les plus foibles ôser porter ce grand fardeau, & ils y ont succombé. Enfin Voltaire, âgé de 30 ans, donna la Henriade en 1723, sous le nom de *Poème de la Ligue*.

Le sujet de cet ouvrage *épique* est le siège de Paris, commencé par Henri de Valois & Henri le Grand, & achevé par ce dernier seul. Le lieu de la scène ne s'étend pas plus loin que de Paris à Ivry, où se donna cette fameuse Bataille qui décida du sort de la France & de la maison royale.

Le *Poème* est fondé sur une histoire connue, dont l'auteur a conservé la vérité dans les principaux évènements. Les autres, moins respectables, ont été retranchés ou arrangés suivant la vraisemblance qu'exige un *Poème*.

Celui-ci donc est composé d'évènements réels & de fictions. Les évènements réels sont tirés de l'Histoire; les fictions forment deux classes. Les unes sont puisées dans le systême merveilleux, telles que la prédiction de la conversion de Henri IV, la protection que lui donne S. Louis, son apparition, le feu du ciel détruisant les opérations magiques qui étoient alors si communes, *&c.* Les autres sont purement allégoriques; de ce nombre sont le voyage de la Discorde à Rome, la Politique, le Fanatisme personnifiés, le temple de l'Amour, enfin les passions & les vices

Prenant un corps, une âme, un esprit, un visage.

Telle est l'ordonnance de la Henriade. A peine eut-elle vu le jour, que l'envie & la jalousie déchirèrent l'auteur par cent brochures calomnieuses. On joua la Henriade sur le théâtre de la comédie italienne & sur celui de la foire: mais cette cabale & cet odieux acharnement ne purent rien contre la beauté du *Poème*; le Public indigné ne l'admira que davantage. On en fit en peu d'années plus de vingt éditions dans toute l'Europe; & Londres en particulier publia la Henriade par une souscription magnifique. Elle fut traduite en vers anglois par M. Lockman; en vers italiens, par MM. Maffey, Ortolani & Nénéi; en vers allemands, par une aimable muse, madame Gotsched; & en vers hollandois, par M. Faitema. Quoique les actions chantées dans ce *Poème* regardent particulièrement les françois, cependant comme elles sont simples, intéressantes, & peintes avec le plus brillant coloris, il étoit difficile qu'elles manquassent de plaire à tous les peuples policés.

L'auteur a choisi un héros véritable, au lieu d'un héros fabuleux; il a décrit des guerres réelles, & non des batailles chimériques. Il n'a ôsé employer que des fictions qui fussent des images sensibles de la vérité; ou bien il a pris le parti de les renfermer dans les bornes de la vraisemblance & des facultés humaines. C'est pour cette raison qu'il a placé le transport de son héros au ciel & aux enfers dans un songe, où ces sortes de visions peuvent paroître naturelles & croyables.

Les êtres invisibles, sans l'entremise desquels les maîtres de l'art n'ôseroient entreprendre un *Poème épique*, comme l'âme de S. Louis & quelques passions humaines personnifiées, sont ici mieux ménagées que dans les autres *Épopées* modernes; & l'ouvrage entier soutient son éclat sans être chargé d'une infinité d'agents surnaturels.

L'auteur n'a fait entrer dans son *Poème* que le merveilleux convenable à une Religion aussi pure que la nôtre, & dans un siècle où la raison est devenue aussi sévère que la Religion même.

Tout ce qu'il avance sur la constitution de l'univers, les lois de la nature & de la Morale, dévoilent un génie supérieur, aussi sage philosophe qu'excellent physicien. Son ouvrage ne respire que l'amour de l'humanité; on y déteste également la rebellion & la persécution.

La sagesse dans la composition, la dignité dans le dessin, le goût, l'élégance, la correction, & les plus belles images y règnent éminemment. Les idées les plus communes y sont ennoblies par le charme de la Poésie, comme elles l'ont été par Virgile. Quel *Poème* enfin que la Henriade, dit un de nos collègues (*au mot* ÉPOPÉE), si l'auteur eût connu toutes ses forces lorsqu'il en forma le plan; s'il y eût déployé le pathétique de Mérope & d'Alzire, l'art des intrigues & des situations! Mais c'est au temps seul qu'il apartient de confirmer le jugement des vivants, & de transmettre à la Postérité les ouvrages dont ils font l'éloge.

Comme je n'ai parlé dans ce discours que des poètes *épiques* de réputatiou, je ne devois rien dire de Chapelain & de quelques autres, dont les ouvrages sont promptement tombés dans l'oubli.

Chapelain (*Jean*), né à Paris en 1595, & l'un des premiers de l'Académie françoise, mourut en 1674. Il fut pensionné par le cardinal de Richelieu, par le duc de Longueville, & par le cardinal Mazarin. Cet homme, comblé des présents de la fortune, fut cinq ans à méditer son *Poème* de la *Pucelle*. Il l'avoit divisé en vingt quatre chants, dont il n'y a jamais eu que les douze

premiers chants d'imprimés. Quand ils parurent, ils avoient pour eux les suffrages des gens de Lettres, & entre autres de l'évêque d'Avranches. « Les bienfaits des Grands avoient déja couronné » ce *Poëme;* & le monde, prèvenu par ces éloges, » l'attendoit l'encensoir à la main. Cependant, » sitôt que le Public eut lu la *Pucelle*, il revint de » son préjugé, & la méprisa même avant qu'aucun » Critique lui eût enseigné par quelle raison elle » étoit méprisable. La réputation prématurée de » l'ouvrage fut cause seulement que le Public ins» truisit ce procès avec plus d'empressement. Cha» cun aprit, sur les premières informations qu'il » fit, qu'on bâilloit comme lui en la lisant, & la » *Pucelle* devint vieille au berceau». (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POËME GÉNÉTHLIAQUE, *Poësie.* On nomme ainsi les pièces de vers qu'on fait sur la naissance des rois & des princes, auxquels on promet, par une espèce de prédiction, toutes sortes de bonheur & de prospérités; prédiction que le temps dément presque toujours. Sophocle, loin de s'amuser à des poësies de ce genre, également basses & frivoles, finit son Œdipe, ce chef-d'œuvre de l'art, par une réflexion tout opposée à celles des *Poëmes généthliaques*. Voici la Morale qu'il met dans la bouche du dernier chœur; elle est digne des siècles les plus éclairés & les plus capables de goûter la vérité. « O Thébains, vous voyez ce roi, cet » Œdipe, dont la pénétration dèvelopoit les énig» mes du sphynx; cet Œdipe, dont la puissance » égaloit la sagesse; cet Œdipe, dont la grandeur » n'étoit établie que sur les faveurs de la fortune! » vous voyez en quel précipice de maux il est » tombé. Aprenez, aveugles Mortels, à ne tourner » les ieux que sur les derniers jours de la vie des » humains, & à n'appeler heureux que ceux qui sont » arrivés à ce terme fatal». (*Le Chevalier* DE JAUCOURT.)

POËME HISTORIQUE. *Poësie didactique.* Espèce de *Poëme* didactique, qui n'expose que des actions & des évènements réels, & tels qu'ils sont arrivés, sans en arranger les parties selon les règles méthodiques, & sans s'èlever plus haut que les causes naturelles; telles sont les cinquante livres de Nonnus sur la vie & les exploits de Bacchus, la Pharsale de Lucain, la Guerre punique de Silius-Italicus, & quelques autres.

Les *Poëmes historiques* ont des actions, des passions, & des acteurs, aussi bien que les *Poëmes* de fiction. Ils ont le droit de marquer vivement les traits, de les rendre hardis & lumineux. Les objets doivent être peints d'un coloris brillant: c'est une divinité qui est censée peindre; elle voit tout sans obscurité, sans confusion; & son pinceau le rend de même. Il lui est aisé de remonter aux causes, d'en dèveloper les ressorts; quelquefois même elle s'élève jusqu'aux causes surnaturelles. Tite-Live, racontant la guerre punique, en a montré les évènements dans le récit, & les causes politiques dans les discours qu'il fait tenir à ses acteurs; mais il a dû rester toujours dans les bornes des connoissances naturelles, parce qu'il n'étoit qu'historien; Silius-Italicus, qui est poète, raconte de même que le fait Tite-Live: mais il peint partout; il tâche toujours de montrer les objets eux-mêmes, au lieu que l'historien se contente souvent d'en parler & de les désigner.

Le *Poëme* de la Guerre civile de Pétrone peint les évènements de l'Histoire avec le style mâle & nerveux que l'amour de la liberté fait aimer. Le président Bouhier a traduit ce *Poëme* en vers françois, & c'est ainsi qu'il faut rendre les poètes. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POËME LYRIQUE, *Littérature.* Les italiens ont appelé le *Poëme lyrique* ou le spectacle en musique, *Opéra*, & ce mot a été adopté en françois.

Tout art d'imitation est fondé sur un mensonge: ce mensonge est une espèce d'hypothèse établie & admise en vertu d'une convention tacite entre l'artiste & ses juges. Passez-moi ce premier mensonge, a dit l'artiste; & je vous mentirai avec tant de vérité, que vous y serez trompé, malgré que vous en ayez. Le poète dramatique, le peintre, le statuaire, le danseur ou pantomime, le comédien, tous ont une hypothèse particulière sous laquelle ils s'engagent de mentir, & qu'ils ne peuvent perdre de vûe un seul instant, sans nous ôter de cette illusion qui rend notre imagination complice de leurs supercheries: car ce n'est point la vérité, mais l'image de la vérité qu'ils nous promettent; & ce qui fait le charme de leurs productions, n'est point la nature, mais l'imitation de la nature. Plus un artiste en aproche dans l'hypothèse qu'il a choisie, plus nous lui accordons de talent & de génie.

L'imitation de la nature par le chant a dû être une des premières qui se soient offertes à l'imagination. Tout être vivant est sollicité par le sentiment de son existence à pousser en de certains moments des accents plus ou moins mélodieux, suivant la nature de ses organes: comment, au milieu de tant de chanteurs, l'homme seroit-il resté dans le silence? La joie a vraisemblablement inspiré les premiers chants: on a chanté d'abord sans paroles; ensuite on a cherché à adapter au chant quelques paroles conformes au sentiment qu'il devoit exprimer; le couplet & la chanson ont été ainsi la première musique.

Mais l'homme de génie ne se borna pas long temps à ces chansons, enfants de la simple nature; il conçut un projet plus noble & plus hardi, celui de faire du chant un instrument d'imitation. Il s'aperçut bientôt que nous èlevons notre voix, & que nous mettons dans nos discours plus de

force & de mélodie, à mesure que notre âme sort de son assiette ordinaire. En étudiant les hommes dans différentes situations, il les entendit chanter réellement dans toutes les occasions importantes de la vie; il vit encore que chaque passion, chaque affection de l'âme avoit son accent, ses inflexions, sa mélodie, & son chant propre.

De cette découverte naquit la Musique imitative & l'art du chant, qui devint une sorte de Poésie, une langue, un art d'imitation, dont l'hypothèse fut d'exprimer par la mélodie & à l'aide de l'harmonie toute espèce de discours, d'accent, de passion, & d'imiter quelquefois jusqu'à des effets physiques. La réunion de cet art, aussi sublime que voisin de la nature, avec l'art dramatique, a donné naissance au spectacle de l'Opéra, le plus noble & le plus brillant d'entre les spectacles modernes.

Ce n'est point ici le lieu d'examiner si le caractère du spectacle en musique a été connu de l'Antiquité: pour peu qu'on réfléchisse sur l'importance des spectacles chez les anciens, sur l'immensité de leurs théâtres, sur les effets de leurs représentations dramatiques sur un peuple entier; on aura de la peine à regarder ces effets comme l'ouvrage de la simple déclamation & du discours ordinaire, dépouillés de tout prestige. Il n'y a guère aujourdhui d'homme de goût, ni de Critique judicieux, qui doute que la Mélopée ne fût une espèce de récitatif noté.

Mais sans nous embarrasser dans des recherches qui ne sont point de notre sujet, nous ne parlerons ici que du spectacle en musique, tel qu'il est aujourdhui établi en Europe, & nous tâcherons de savoir quelle sorte de *Poème* a dû résulter de la réunion de la Poésie avec la Musique.

La Musique est une langue. Imaginez un peuple d'inspirés & d'enthousiastes, dont la tête seroit toujours exaltée, dont l'âme seroit toujours dans l'ivresse & dans l'extase, qui, avec nos passions & nos principes, nous seroient cependant supérieurs par la subtilité, la pureté, & la délicatesse des sens, par la mobilité, la finesse, & la perfection des organes; un tel peuple chanteroit, au lieu de parler; sa langue naturelle seroit la Musique. Le *Poème lyrique* ne représente pas des êtres d'une organisation différente de la nôtre, mais seulement d'une organisation plus parfaite. Ils s'expriment dans une langue qu'on ne sauroit parler sans génie, mais qu'on ne sauroit non plus entendre sans un goût délicat, sans des organes exquis & exercés. Ainsi, ceux qui ont appelé le chant le plus fabuleux de tous les langages & qui se sont moqués d'un spectacle où le héros meurt en chantant, n'ont pas eu autant de raison qu'on le croiroit d'abord: mais comme ils n'aperçoivent dans la Musique tout au plus qu'un bruit harmonieux & agréable, une suite d'accords & de cadences; ils doivent la regarder comme une langue qui leur est étrangère; ce n'est point à eux d'apprécier le talent du compositeur, il faut une oreille attique pour juger de l'éloquence de Démosthène.

La langue du musicien a sur celle du poète l'avantage qu'une langue universelle a sur un idiome particulier: celui-ci ne parle que la langue de son siècle & de son pays; l'autre parle la langue de toutes les nations & de tous les siècles.

Toute langue universelle est vague par sa nature; ainsi, en voulant embellir par son art la représentation théatrale, le musicien a été obligé d'avoir recours au poète. Non seulement il en a besoin pour l'invention & l'ordonnance du drame *lyrique;* mais il ne peut se passer d'interprète, dans toutes les occasions où la précision du discours devient indispensable, où le vague de la langue musicale entraîneroit le spectateur dans l'incertitude. Le musicien n'a besoin d'aucun secours pour exprimer la douleur, le délire d'une femme menacée d'un grand malheur: mais son poète nous dit; Cette femme éplorée que vous voyez, est une mère qui redoute quelque catastrophe funeste pour un fils unique.... Cette mère est Sara, qui, ne voyant pas revenir son fils du sacrifice, se rappelle le mystère avec lequel ce sacrifice a été préparé, & le soin avec lequel elle en a été écartée; se porte à questionner les compagnons de son fils; conçoit de l'effroi de leur embarras & de leur silence; & monte ainsi par degrés des soupçons à l'inquiétude, à la terreur, jusqu'à en perdre la raison: alors, dans le trouble dont elle est agitée, ou elle se croit entourée lorsqu'elle est seule, ou elle ne reconnoît plus ceux qui sont avec elle... tantôt elle les presse de parler, tantôt elle les conjure de se taire:

Deh, parlate: che forze tacendo,
Par pitié parlez, peut-être qu'en vous vous taisant,
Men pietosi, più barbari siete.
Vous êtes moins compatissants que barbares.
Ah! v'intendo. Tacete, tacete,
Ah! je vous entends. Taisez-vous, taisez-vous,
Non mi dite che'l figlio morì.
Ne me dites point que mon fils est mort.

Après avoir ainsi nommé le sujet & créé la situation, après l'avoir préparée & fondée par ses discours, le poète n'en fournit plus que les masses qu'il abandonne au génie du compositeur; c'est à celui-ci à leur donner toute l'expression & à déveloper toute la finesse des détails dont elles sont susceptibles.

Une langue universelle, frapant immédiatement nos organes & notre imagination, est aussi par sa nature la langue du sentiment & des passions. Ses expressions, allant droit au cœur sans passer pour ainsi dire par l'esprit, doivent produire des effets inconnus à tout autre idiome; & ce vague même qui l'empêche de donner à ses accents la précision

du discours, en confiant à notre imagination le soin de l'interprétation, lui fait éprouver un empire qu'aucune langue ne sauroit exercer sur elle. C'est un pouvoir que la Musique a de commun avec le Geste, cette autre langue universelle. L'expérience nous aprend, que rien ne commande plus impérieusement à l'âme ni ne l'émeut plus fortement, que ces deux manières de lui parler.

Le drame en musique doit donc faire une impression bien autrement profonde que la Tragédie & la Comédie ordinaires. Il seroit inutile d'employer l'instrument le plus puissant, pour ne produire que des effets médiocres. Si la tragédie de Mérope m'attendrit, me touche, me fait verser des larmes; il faut que dans l'Opéra les angoisses, les mortelles alarmes de cette mère infortunée passent toutes dans mon âme; il faut que je sois effrayé de tous les fantômes dont elle est obsédée, que sa douleur & son délire me déchirent & m'arrachent le cœur : le musicien qui m'en tiendroit quitte pour quelques larmes, pour un attendrissement passager, seroit bien au dessous de son art. Il en est de même de la Comédie. Si la Comédie de Térence & de Molière enchante, il faut que la Comédie en musique ravisse. L'une représente les hommes tels qu'ils sont, l'autre leur donne un grain de verve & de génie de plus; ils sont tout près de la folie : pour sentir le mérite de la première, il ne faut que des oreilles & du bon sens; mais la Comédie chantée paroît être faite pour l'élite des gens d'esprit & de goût: la Musique donne aux ridicules & aux mœurs un caractère d'originalité, une finesse d'expression, qui, pour être saisis, exigent un tact prompt & délicat & des organes très-exercés.

Mais la passion a ses repos & ses intervalles, & l'art du Théâtre veut qu'on suive en cela la marche de la nature. On ne peut pas au spectacle toujours rire aux éclats, ni toujours fondre en larmes. Oreste n'est pas toujours tourmenté par les euménides : Andromaque, au milieu de ses alarmes, aperçoit quelques rayons d'espérance qui la calment : il n'y a qu'un pas de cette sécurité au moment affreux où elle verra périr son fils; mais ces deux moments sont différents, & le dernier ne devient que plus tragique par la tranquilité du précédent. Les personnages subalternes, quelque intérêt qu'ils prennent à l'action, ne peuvent avoir les accents passionnés de leurs héros : enfin la situation la plus pathétique ne devient touchante & terrible que par degrés; il faut qu'elle soit préparée, & son effet dépend en grande partie de ce qui l'a précédée & amenée.

Voilà donc deux moments bien distincts du drame *lyrique*, le moment tranquile & le moment passionné : & le premier soin du compositeur a dû consister à trouver deux genres de déclamation essenciellement différents, & propres, l'un à rendre le discours tranquile, l'autre à exprimer le langage des passions dans toute sa force, dans toute sa variété, dans tout son désordre. Cette dernière déclamation porte le nom de l'air, *aria*; la première a été appelée le *Récitatif*.

Celui-ci est une déclamation notée, soutenue & conduite par une simple basse, qui, se fesant entendre à chaque changement de modulation, empêche l'acteur de détonner. Lorsque les personnages raisonnent, délibèrent, s'entretiennent, & dialoguent ensemble, ils ne peuvent que réciter : rien ne seroit plus faux que de les voir discuter en chantant, ou dialoguer par couplets, en sorte qu'un couplet devînt la réponse de l'autre. Le Récitatif est le seul instrument propre à la scène & au dialogue; il ne doit pas être chantant; il doit exprimer les véritables inflexions du discours par des intervalles un peu plus marqués & plus sensibles que la déclamation ordinaire : du reste, il doit conserver & la gravité, & la rapidité, & tous les autres caractères. Il ne doit pas être exécuté en mesure exacte; il faut qu'il soit abandonné à l'intelligence & à la chaleur de l'acteur, qui doit le hâter ou le ralentir suivant l'esprit de son rôle & de son jeu. Un Récitatif qui n'auroit pas tous ces caractères, ne pourroit jamais être employé sur la scène avec succès. Le Récitatif est beau pour le peuple, lorsque le poète a fait une belle scène, & que l'acteur l'a bien jouée; il est beau pour l'homme de goût, lorsque le musicien a bien saisi, non seulement le principal caractère de la déclamation, mais encore toutes les finesses qu'elle reçoit de l'âge, du sexe, des mœurs, de la condition, des intérêts de ceux qui parlent & agissent dans le drame.

L'air & le chant commencent avec la passion; dès qu'elle se montre, le musicien doit s'en emparer avec toutes les ressources de son art. Arbace explique à Mandane les motifs qui l'obligent de quitter la capitale avant le retour de l'aurore, de s'éloigner de ce qu'il a de plus cher au monde : cette tendre princesse combat les raisons de son amant; mais lorsqu'elle en a reconnu la solidité, elle consent à son éloignement, non sans un extrême regret : voilà le sujet de la scène & du Récitatif. Mais elle ne quittera pas son amant sans lui parler de toutes les peines de l'absence, sans lui recommander les intérêts de l'amour le plus tendre; & c'est là le moment de la passion & du chant.

Conservati fedele :
Conserve-toi fidèle :
Pensa ch'io resto e peno ;
Songe que je reste & que je peine ;
E qualche volta almeno
Et quelquefois du moins
Ricordati di me.
Ressouviens-toi de moi.

Il eût été faux de chanter durant l'entretien de la

la scène ; il n'y a point d'air propre à peser les raisons de la nécessité d'un départ ; mais quelque simple & touchant que soit l'adieu de Mandane, quelque tendresse qu'une habile actrice mît dans la manière de déclamer ces quatre vers, ils ne seroient que froids & insipides, si l'on se bornoit à les réciter.

C'est qu'il est évident qu'une amante pénétrée qui se trouve dans la situation de Mandane, répètera à son amant, au moment de la séparation, de vingt manières passionnées & différentes, les mots : *Conservati fedele*, *Ricordati di me.* Elle les dira tantôt avec un attendrissement extrême, tantôt avec résignation & courage, tantôt avec l'espérance d'un meilleur sort, tantôt sans la confiance d'un heureux retour. Elle ne pourra recommander à son amant de songer quelquefois à sa solitude & à ses peines, sans être frapée elle-même de la situation où elle va se trouver dans un moment. Ainsi, les mots *pensa ch'io resto e peno*, prendront le caractère de la plainte la plus touchante, à laquelle Mandane fera peut-être succéder un effort subit de fermeté, de peur de rendre à Arbace ce moment aussi douloureux qu'il l'est pour elle : cet effort ne sera peut-être suivi que de plus de foiblesse ; & une plainte, d'abord peu violente, finira par des sanglots & des larmes. En un mot, tout ce que la passion la plus douce & la plus tendre pourra inspirer dans cette position à une âme sensible, composera les éléments de l'air de Mandane ; mais quelle plume seroit assez éloquente pour donner une idée de tout ce que contient un air ? quel Critique seroit assez hardi pour assigner les bornes du génie ?

J'ai choisi pour exemple une passion douce, une situation intéressante, mais tranquile. Il est aisé de juger, d'après ce modèle, ce que sera l'air dans des situations plus pathétiques, dans des moments tragiques & terribles.

Supposons maintenant deux amants dans une situation plus cruelle ; qu'ils soient menacés d'une séparation éternelle, au moment où ils s'attendoient à un sort bien différent : cette circonstance donneroit à l'air un caractère plus pathétique. Il ne seroit pas naturel non plus qu'également touchés l'un & l'autre, il n'y en eût qu'un qui chantât. Ainsi, l'amant s'adressant à sa maitresse désolée, lui diroit :

La destra ti chiedo,
Je te demande la main,
Mio dolce sostegno,
O mon doux soutien,
Per ultimo pegno
Pour le dernier gage
D'amore e di fè !
D'amour & de fidélité !

Un tel adieu, prononcé avec une sorte de fermeté par un amant vivement touché, seroit l'écueil du courage de son amante éplorée : elle fondroit sans doute en larmes, ou frapée d'un témoignage d'amour autrefois si doux, aujourdhui si cruel, elle s'écrieroit,

Ah ! questo fu il segno
Ah ! ce fut jadis le signe
Del nostro contento :
De notre bonheur :
Ma sento che adesso
Mais je sens trop qu'à présent
L'istesso non è.
Ce n'est pas la même chose.

Je n'ai pas besoin de remarquer quelle expression forte & touchante ces quatre vers assez foibles prendroient en musique. Le reste de l'air ne seroit plus que des exclamations de douleur & de tendresse ; l'un s'écrieroit,

Mia vita ! ben mio !
O ma vie ! ô mon bien !

l'autre,

Addio, sposo amato !
Adieu, époux adoré !

A la fin, leur douleur & leurs accents se confondroient sans doute dans cette exclamation si simple & si touchante ;

Che barbaro addio !
Quel fatal adieu !
Che fato crudel !
Quel sort cruel !

Le duo ou *duetto* est donc un air dialogué, chanté par deux personnes animées de la même passion ou de passions opposées. Au moment le plus pathétique de l'air, leurs accents peuvent se confondre, cela est dans la nature ; une exclamation, une plainte peut les réunir : mais le reste de l'air doit être en dialogue. Il ne peut jamais être naturel qu'Armide & Hidraot, pour s'animer à la vengeance, chantent en couplet ;

Poursuivons jusqu'au trépas
L'ennemi qui nous offense ;
Qu'il n'échape pas
A notre vengeance !

Ils recommenceroient ce couplet dix fois de suite avec un bruit & des mouvements de forcénés, qu'un homme de goût n'y trouveroit que la même déclamation fausse, fastidieusement répétée.

On voit par cet exemple de quelle manière les airs à deux, à trois, & même à plusieurs acteurs, peuvent être placés dans le drame *lyrique*.

On voit aussi, par tout ce que nous venons de

dire, ce que c'eſt que l'*air* ou l'*aria*, & quel eſt ſon génie : il conſiſte dans le dèvelopement d'une ſituation intéreſſante. Avec quatre petits vers que le poète fournit, le muſicien cherche à exprimer, non ſeulement la principale idée de la paſſion de ſon perſonnage, mais encore tous ſes acceſſoires & toutes ſes nuances : mieux le compoſiteur devinera les mouvements les plus ſecrets de l'âme dans chaque ſituation, plus ſon air ſera beau, plus il ſe montrera lui-même homme de génie. C'eſt là qu'il pourra déployer auſſi toute la richeſſe de ſon art, en réuniſſant le charme de l'harmonie au charme de la mélodie, & l'enchantement des voix au preſtige des inſtruments. L'exécution de l'air ſe partagera entre le chant & le geſte ; elle ſera l'ouvrage, non ſeulement d'un habile chanteur, mais d'un grand acteur : car le compoſiteur n'a guère moins d'attention à déſigner les mouvements ou la pantomime, qu'à marquer les accents de la paſſion dont ſon air préſente le tableau.

Suivant la remarque d'un philoſophe célèbre, l'air eſt la récapitulation & la péroraiſon de la ſcène ; & voilà pourquoi l'acteur quitte preſque toujours la ſcène après avoir chanté : les occaſions de revenir du langage de la paſſion à la déclamation ordinaire, au ſimple récitatif, doivent être rares.

Le génie de l'air eſt eſſenciellement différent du couplet & de la chanſon : celle-ci eſt l'ouvrage de la gaîté, de la ſatire, du ſentiment, ſi vous voulez ; mais jamais de la déclamation, ni de la muſique imitative. La chanſon ne peut donner aux paroles qu'un caractère général, qu'une expreſſion vague : mais le retour périodique du même chant à chaque couplet s'oppoſe à toute expreſſion particulière, à tout dèvelopement ; & un chant ſymétriquement arrangé ne peut trouver place dans la muſique dramatique que comme un ſouvenir. Anacréon peut chanter des couplets au milieu de ſes convives : lorſque Liſe veut faire entendre à Dorval les ſentiments de ſon cœur, la préſence de ſa ſurveillante l'oblige à les renfermer dans une chanſon, qu'elle feint d'avoir entendue dans ſon couvent ; cette tournure eſt ingénieuſe & vraie : mais dans tous ces cas les couplets ſont hiſtoriques, c'eſt une chanſon qu'on ſait par cœur & qu'on ſe rappelle. Dans la Comédie, les occaſions de placer les couplets peuvent être fréquentes ; je n'en conçois guère dans la Tragédie. Pour nous en tenir aux exemples déja cités, ſi Mandane eût fait des paroles, *Conſervati fedele*, un couplet au lieu d'un air ; quelque tendre que fût ce couplet, il eût été froid, inſipide, & faux. Nous avons déja remarqué que le comble de l'abſurdité & du mauvais goût ſeroit de ſe ſervir du couplet pour le dialogue de la ſcène & l'entretien des acteurs.

L'air, comme le plus puiſſant moyen du compoſiteur, doit être réſervé aux grands tableaux & aux moments ſublimes du drame *lyrique*. Pour faire tout ſon effet, il faut qu'il ſoit placé avec goût & avec jugement : l'imitation de la nature, la vérité du ſpectacle, & l'expérience ſont d'accord ſur cette loi. Il en eſt de la Muſique comme de la Peinture. Le ſecret des grands effets conſiſte moins dans la force des couleurs que dans l'art de leur dégradation, & les procédés d'un grand coloriſte ſont différents de ceux d'un habile teinturier. Une ſuite d'airs les plus expreſſifs & les plus variés, ſans interruption & ſans repos, laſſeroit bientôt l'oreille la mieux exercée & la plus paſſionnée pour la Muſique. C'eſt le paſſage du récitatif à l'air, & de l'air au récitatif, qui produit les grands effets du drame *lyrique :* ſans cette alternative, l'Opéra ſeroit certainement le plus aſſommant, le plus faſtidieux, comme le plus faux de tous les ſpectacles.

Il ſeroit également faux de faire alternativement parler & chanter les perſonnages du drame *lyrique*. Non ſeulement le paſſage du diſcours au chant & le retour du chant au diſcours auroient quelque choſe de déſagréable & de bruſque, mais ce ſeroit un mélange monſtrueux de vérité & de fauſſeté. Dans nulle imitation le menſonge de l'hypothèſe ne doit diſparoître un inſtant ; c'eſt la convention ſur laquelle l'illuſion eſt fondée. Si vous laiſſez prendre une fois à vos perſonnages le ton de la déclamation ordinaire, vous en faites des gens comme nous ; & je ne vois plus de raiſon pour les faire chanter ſans bleſſer le bon ſens.

On peut donc dire que c'eſt l'invention & le caractère diſtinct de l'air & du récitatif qui ont créé le *Poème lyrique :* quoique celui-ci marche ſans le ſecours des inſtruments, & ne diffère de la déclamation ordinaire qu'en marquant les inflexions du diſcours par des intervalles plus ſenſibles & ſuſceptibles d'être notés ; il n'en eſt pas moins digne de l'attention d'un grand compoſiteur, qui ſaura y mettre beaucoup de génie, de fineſſe, & de variété. Il pourra même le faire accompagner de l'orcheſtre, & le couper dans les repos de différentes penſées muſicales dans tous les cas où le diſcours de l'acteur, ſans devenir encore chant, s'animera davantage & s'aprochera du moment où la force de la paſſion le transformera en air.

Cette économie intérieure du ſpectacle en muſique, fondée d'un côté ſur la vérité de l'imitation, & de l'autre ſur la nature de nos organes, doit ſervir de Poétique élémentaire au poète *lyrique*. Il faut à la vérité qu'il ſe ſoumette en tout au muſicien ; il ne peut prétendre qu'au ſecond rôle : mais il lui reſte d'aſſez beaux moyens pour partager la gloire de ſon compagnon. Le choix & la diſpoſition du ſujet, l'ordonnance & la marche de tout le drame, ſont l'ouvrage du poète. Le ſujet doit être rempli d'intérêt, & diſpoſé de la manière la plus ſimple & la plus intéreſſante : tout y doit être en action, & viſer aux grands

effets. Jamais le poète ne doit craindre de donner à son musicien une tâche trop forte. Comme la rapidité est un caractère inséparable de la Musique & une des principales causes de ses prodigieux effets, la marche du *Poème lyrique* doit être toujours rapide ; les discours longs & oisifs ne seroient nulle part plus déplacés :

Semper ad eventum festinat.

Il doit se hâter vers son dénouement, en se dèvelopant de ses propres forces, sans embarras & sans intermittence. Rien n'empêchera que le poète ne dessine fortement ses caractères, afin que la Musique puisse assigner à chaque personnage le style & le langage qui lui sont propres. Quoique tout doive être en action, ce n'est pas une suite d'actions cousues l'une après l'autre que le compositeur demande à son poète. L'unité d'action n'est nulle part plus indispensable que dans ce drame : mais tous ses dèvelopements successifs doivent se passer sous les ieux du spectateur ; chaque scène doit offrir une situation, parce qu'il n'y a que les situations qui offrent les véritables occasions de chanter ; en un mot, le *Poème lyrique* doit être une suite de situations intéressantes, tirées du fonds du sujet & terminées par une catastrophe mémorable.

Cette simplicité & cette rapidité nécessaires à la marche & au dèvelopement du *Poème lyrique*, sont aussi indispensables au style du poète : rien ne seroit plus opposé au langage musical que ces longues tirades de nos pièces modernes, & cette abondance de paroles que l'usage & la nécessité de la rime ont introduites sur nos théâtres. Le sentiment & la passion sont précis dans le choix des termes ; ils haïssent la profusion des mots ; ils emploient toujours l'expression propre, comme la plus énergique. Dans les instants passionnés, ils la répèteroient vingt fois, plus tôt que de chercher à la varier par de froides périphrases. Le style *lyrique* doit donc être énergique, naturel, & facile ; il doit avoir de la grâce : mais il abhorre l'élégance étudiée. Tout ce qui sentiroit la peine, la facture, ou la recherche ; une épigramme, un trait d'esprit, d'ingénieux madrigaux, des sentiments alambiqués, des tournures compassées, feroient la croix & le désespoir du compositeur ; car quel chant, quelle expression donner à tout cela ?

Il y a même cette différence essencielle entre le poète *lyrique* & le poète tragique, qu'à mesure que celui-ci devient éloquent & verbeux, l'autre doit devenir précis & avare de paroles, parce que l'éloquence des moments passionnés apartient tout entière au musicien. Rien ne seroit moins susceptible de chant que toute cette sublime & harmonieuse éloquence par laquelle la Clytemnestre de Racine cherche à soustraire sa fille au couteau fatal ; le poète *lyrique*, en plaçant une mère dans une situation pareille, ne pourra lui faire dire que quatre vers :

> *Rendimi il figlio mio . . .*
> Rends-moi mon fils . . .
> *Ah ! mi si spezza il cor :*
> Ah ! mon cœur se fend :
> *Non son più madre, oh Dio !*
> Je ne suis plus mère, ô Ciel !
> *Non hò più figlio !*
> Je n'ai plus de fils !

Mais avec ces quatre petits vers la Musique fera en un instant plus d'effet que le divin Racine n'en pourra jamais produire avec toute la magie de la Poésie. Ah ! comme le compositeur saura rendre la prière de cette mère pathétique par la vérité de la déclamation ! Son ton suppliant me pénètrera jusqu'au fond de l'âme ; ce ton humble augmentera cependant à proportion de l'espérance qu'elle conçoit de toucher celui dont le sort de son fils dépend. Si cette espérance s'évanouït de son cœur, un accès d'indignation & de fureur succèdera à la supplique ; & dans son délire, ce *Rendimi il figlio mio*, qui étoit, il n'y a qu'un moment, une prière touchante, deviendra un cri forcené. Cet instant d'oubli de son état sera réparé par plus de soumission ; *Rendimi il figlio mio* redeviendra une prière plus humble & plus pressante. Tant d'efforts & de dangers feront enfin tomber cette infortunée dans un état d'angoisse & de défaillance, où sa poitrine oppressée & sa voix à demi éteinte ne lui permettront plus que des sanglots, & où chaque syllabe du vers *Rendimi il figlio mio* sera entrecoupée par des étouffements, qui m'oppresseront moi-même & me glaceront d'effroi & de pitié. Jugeons d'après ce vers ce que le musicien saura faire de l'exclamation douloureuse : *Non son più madre !* avec quel art il saura varier & méler tous ces différents cris de douleur & de désespoir ! & s'il y a un cœur assez féroce qui ne se sente déchirer, lorsqu'au comble de ses maux cette mère s'écrie, *Ah ! mi si spezza il cor !* Voilà une foible esquisse des effets que la Musique opère par un seul air ; elle peut défier le plus grand poète, de quelque nation & de quelque siècle qu'il soit, de faire un morceau de Poésie qui puisse soutenir cette concurrence.

Il résulte de ces observations, que le poète, quelque talent qu'il ait d'ailleurs, ne pourra guère se flatter de réussir dans ce genre, s'il ne fait lui-même la Musique ; il dépend trop d'elle à chaque pas qu'il fait, pour en ignorer les éléments, le goût, & les délicatesses : il faut qu'il distingue, dans son *Poème*, le récitatif & l'air avec autant de soin que le compositeur ; le plus beau *Poème* du monde où cette distinction fondamentale ne seroit point observée, seroit le moins *lyrique* & le moins susceptible de Musique.

Dans les airs, le musicien est en droit d'exiger de son poète un style facile, brisé, aisé à décomposer; car le désordre des passions entraîne nécessairement la décomposition du discours, qu'une méchanique de vers trop pénible rendroit impraticable. Les vers alexandrins ne seroient pas même propres à la scène & au récitatif, parce que leur rhythme est beaucoup trop long, & qu'il occasionne des phrases longues & arrondies que la déclamation musicale abhorre. On conçoit que des vers pleins d'harmonie & de nombre pourroient cependant être très-peu propres à la Musique, & qu'il pourroit y avoir telle langue, où, par un abus de mots assez étrange, on auroit appelé *lyrique* ce qu'il y a de moins susceptible d'être chanté.

Trois caractères sont essenciels à la langue dans laquelle le *Poème lyrique* sera écrit.

Il faut qu'elle soit simple, & qu'en employant préférablement le terme propre, elle ne cesse point pour cela d'être noble & touchante.

Il faut donc qu'elle ait de la grâce & qu'elle soit harmonieuse : une langue où l'harmonie de la Poésie consisteroit principalement dans l'arrondissement du vers, où le poète ne seroit harmonieux qu'à force d'être nombreux, une telle langue ne seroit guère propre à la Musique.

Il faut enfin que la langue du *Poème lyrique*, sans perdre de son naturel & de sa grâce, se prête aux inversions que l'expression, la chaleur, & le désordre des passions rendent à tout instant indispensables.

Il y a peu de langues qui réunissent trois avantages si rares; mais il n'y en a aucune que le poète *lyrique* ne puisse parler avec succès, s'il connoît bien la nature de son drame & le génie de la Musique.

Dans le cours du dernier siècle, l'Opéra, créé en Italie, fut bientôt imité dans les autres parties de l'Europe; chaque nation fit chanter sa langue sur ses théâtres; il y eut des opéra espagnols, françois, anglois, allemands; en allemagne surtout il n'y eut point de ville considérable qui n'eût son théâtre d'Opéra; & le recueil des *Poèmes lyriques* représentés sur différents théâtres, formeroit seul une petite bibliothèque : mais le pays qui avoit vu naître ce beau & magnifique spectacle, le vit aussi se perfectionner il y a environ cinquante ans; toute l'Europe s'est alors tournée vers l'Italie avec l'acclamation,

Graiis Musa dedit . . .

Cette acclamation a été le signal de la chute de tous les spectacles *lyriques*, & l'Opéra italien s'est emparé de tous les théâtres de l'Europe. Cette foule de grands compositeurs qui sont sortis d'Italie & d'Allemagne depuis ce temps-là, n'a plus voulu chanter que dans cette langue, dont la supériorité a été universellement reconnue. La France seule a conservé son Opéra, son *Poème lyrique*, & sa Musique, mais sans pouvoir la faire goûter des autres peuples de l'Europe, quelque prévention qu'on ait en général pour ses arts, ses goûts, & ses modes. Dans ces derniers temps, ses enfants mêmes se sont partagés sur sa Musique; & la Musique italienne a compté des françois parmi ses partisans les plus passionnés. Il nous reste donc à examiner ce que c'est que l'Opéra françois, & ce que c'est que l'Opéra italien.

De l'Opéra françois. Selon la définition d'un écrivain célèbre, l'Opéra françois est l'Épopée mise en action & en spectacle. Ce que la discrétion du poète épique ne montre qu'à notre imagination, le poète *lyrique* a entrepris en France de le représenter à nos ieux. Le poète tragique prend ses sujets dans l'Histoire, le poète *lyrique* a cherché les siens dans l'Épopée : & après avoir épuisé toute la Mythologie ancienne & toute la sorcellerie moderne, après avoir mis sur la Scène toutes les divinités possibles, après avoir tout revêtu de forme & de figure, il a encore créé des êtres de fantaisie; & en les douant d'un pouvoir surnaturel & magique, il en a fait le principal ressort de son *Poème*.

C'est donc le merveilleux visible qui est l'âme de l'Opéra françois : ce sont les dieux, les déesses, les demi-dieux, des ombres, des génies, des fées, des magiciens, des vertus, des passions, des idées abstraites, & des êtres moraux personnifiés, qui en sont les acteurs. Le merveilleux visible a paru si essenciel à ce drame, que le poète ne croiroit pas pouvoir traiter un sujet historique sans mêler quelques incidents surnaturels & quelques êtres de fantaisie & de sa création.

Pour juger si ce genre peut mériter le suffrage d'une nation éclairée, les Critiques & les gens de goût examineront & décideront les questions suivantes.

Ne seroit-ce pas une entreprise contraire au bon sens, que le génie a toujours saintement respecté dans les arts d'imitation, que de vouloir rendre le merveilleux susceptible de la représentation théatrale ? Ce qui dans l'imagination du poète & de ses lecteurs étoit noble & grand, rendu ainsi visible aux yeux, ne deviendra-t-il point puéril & mesquin ?

Sera-t-il aisé de trouver des acteurs pour les rôles du genre merveilleux, ou suportera-t-on un Jupiter, un Mars, un Pluton sous la figure d'un acteur plein de défauts & de ridicules ? Ne faudroit-il pas au moins, pour de telles représentations, des salles immenses, où le spectateur, placé à une juste distance du théâtre, seroit forcé de laisser au jeu des machines & des masques la liberté de lui en imposer ? où son imagination, fortement frapée, seroit obligée de concourir elle-même aux effets d'un spectacle dont elle ne pourroit saisir que les masses ? La présence des dieux

pourra-t-elle être rendue ſuportable dans un lieu étroit & reſſerré, où le ſpectateur ſe trouve, pour ainſi dire, ſous le nez de l'acteur; où les plus petits détails, les nuances les plus fines ſont remarqués du premier; où le ſecond ne peut maſquer ni dérober aucun des défauts de ſa voix, de ſa démarche, de ſa figure? L'obſervation d'Horace

Major è longinquo reverentia,

qui n'eſt pas moins vraie des lieux que des temps, n'eſt-elle pas ici d'une application ſenſible? Suppoſons donc qu'on eût pu mettre des dieux ſur ces théâtres anciens & immenſes qui recevoient un peuple entier pour ſpectateur, ne ſeroit-ce pas là préciſément une raiſon pour les bannir de nos petits théâtres, qui ne repréſentent que pour quelques coteries qu'on a appelées *le Public*?

Si un ſpectacle rempli de dieux étoit le fruit du goût naturel d'un peuple, d'une paſſion nationale pour ce genre; ce peuple ne commenceroit-il pas par mettre ſur ſes théâtres les divinités de ſa religion? Des dieux de tradition, dont il ne connoît la Mythologie qu'imparfaitement, pourroient-ils l'émouvoir & l'intéreſſer comme les objets de ſon culte & de ſa croyance? L'Opéra ne deviendroit-il pas néceſſairement une fête religieuſe?

N'exigeroit-on pas du moins d'un tel peuple d'être connoiſſeur profond & paſſionné du nud, des belles formes, de l'énergie, & de la beauté de la nature? & que faudroit-il penſer de ſon goût, s'il pouvoit ſouffrir ſur ſes théâtres un Hercule en taffetas couleur de chair, un Apollon en bas blancs & en habit brodé?

Si le précepte d'Horace

Nec deus interſit,

eſt fondé dans la raiſon, que penſer d'un ſpectacle où les dieux agiſſent à tort & à travers, où ils arrangent tout ſelon leur caprice, où ils changent incontinent de projets & de volonté? Qu'on ſe rappelle avec quelle diſcrétion les tragiques anciens emploient les dieux dans des pièces, qui, après tout, étoient des actes de religion. Ils montroient le dieu un inſtant, au moment déciſif, tandis que notre poète lyrique ne craint point de le tenir ſans ceſſe ſous nos ieux. En en uſant ainſi, ne riſque-t-il pas d'avilir la condition divine, ſi l'on peut s'exprimer ainſi? Pour qu'un dieu nous imprime une idée convenable de ſa grandeur, ne faut-il pas qu'il parle peu, & qu'il ſe montre auſſi rarement que ces monarques d'Aſie, dont l'apparition eſt une choſe ſi auguſte & ſi ſolennelle, que perſonne n'ôſe lever les ieux ſur eux dans la ſeule occaſion où il eſt permis de les enviſager? Seroit-il poſſible de conſerver ce reſpect pour un Apollon qui ſe montreroit trois heures de ſuite ſous la figure & avec les talons de M. Muguet?

Quand il ſeroit poſſible de repréſenter, d'une manière noble, grande, & vraie, les divinités de l'ancienne Grèce, qui ſont, après tout, des perſonnages hiſtoriques, quoique fabuleux; le bon goût & le bon ſens permettroient-ils de perſonnifier également tous les êtres que l'imagination des poètes a enfantés? Un Génie aérien, un Jeu, un Ris, un Plaiſir, une Heure, une Conſtellation; tous ces êtres allégoriques & biſarres, dont on lit avec étonnement la nomenclature dans les programmes des Opéra françois, pourroient ils paroître ſur la ſcène *lyrique* avec autant de droit & de ſuccès qu'un Bacchus, qu'un Mercure, qu'une Diane? & quelles ſeroient les bornes de cette étrange licence?

Qu'on examine ſans prévention les deux tableaux ſuivants, qui ſont du même genre: dans l'un, le poète nous montre Phèdre en proie à une paſſion inſurmontable pour le fils de ſon époux, luttant vainement contre un penchant funeſte, & ſuccombant enfin, malgré elle, dans le délire & dans les convulſions, à un amour effréné & coupable, que ſon ſuccès même ne rendroit que plus criminel: voilà le tableau de Racine. Dans l'autre, Armide, pour triompher d'un amour involontaire, que ſa gloire & ſes intérêts déſavouent également, a recours à ſon art magique: elle évoque la Haîne; à ſa voix la Haîne ſort de l'enfer, & paroît avec ſa ſuite dans cet accoutrement biſarre, qui eſt de l'étiquette de l'Opéra françois; après avoir fait danſer & voltiger ſes ſuivants long temps autour d'Armide; après avoir fait chanter par d'autres ſuivants, qui ne ſavent pas danſer, un couplet en chœur qui aſſûre que,

Plus on connoît l'amour, & plus on le déteſte;
Et quand on veut bien s'en défendre,
Qu'on peut ſe garantir de ſes indignes fers;

après toutes ces cérémonies ſans but, ſans goût, & ſans nobleſſe, la Haîne ſe met à conjurer l'Amour dans les formes, de ſortir du cœur d'Armide & de lui céder la place, préciſément comme nos prêtres n'aguère avoient la coutume d'exorciſer le diable: voilà le tableau de Quinault. Nous ne dirons point qu'il n'y a qu'un homme de génie qui puiſſe réuſſir dans le premier, & qu'un homme ordinaire peut ſe tirer du ſecond avec ſuccès; mais nous nous en raporterons à la bonne foi de ceux qui ont vu la repréſentation des deux pièces: qu'ils nous diſent ſi cette Haîne, avec ſa perruque de vipères, avec ſon autre paquet de ſerpents en ſa main droite, avec ſes gants & ſes bas rouges à coins étincelants de paillettes d'argent, les a jamais fait frémir de terreur ou de pitié pour Armide; & ſi Phèdre mourante d'amour & de honte, ſeule dans les bras de ſa vieille nourrice, ne déchire pas tous les cœurs? Le Deſtin, dont la main inviſible règle le ſort des mortels irrévocablement, ce Deſtin, qu'aucun grand

poète n'a ôſé tirer des ténèbres dont il s'eſt enveloppé, n'eſt-il pas bien autrement effrayant & terrible, que ce Deſtin à barbe blanche que le poète de l'Opéra françois nous montre ſi indiſcrètement, & qui nous avertit en plain-chant que toutes les puiſſances du ciel & de la terre lui ſont ſoumiſes ?

Le merveilleux viſible ainſi repréſenté n'auroit-il pas banni tout l'intérêt de la ſcène *lyrique ?* Un dieu peut étonner; peut-il intéreſſer ? Comment s'y prendra-t-il pour me toucher ? Son caractère de divinité ne rompt-il pas toute eſpèce de liaiſon & de raport entre lui & moi ? Que me font ſes paſſions, ſes plaintes, ſa joie, ſon bonheur, ſes malheurs ? Suppoſé que ſa colère ou ſa bienveillance influe ſur le ſort d'un héros, d'une illuſtre héroïne du drame, leſquels, ayant les mêmes affections, les mêmes foibleſſes, la même nature que moi, ont droit de m'intéreſſer à leur ſort; quelle part pourrois-je prendre à une action où rien ne ſe paſſe en conſéquence de la nature & de la néceſſité des choſes, où la ſituation la plus déplorable peut devenir en un clin d'œil, par un coup de baguette, par un changement de volonté ſoudain & imprévu, la ſituation la plus heureuſe, & par un autre caprice redevenir funeſte ? Ne ſeroit-ce pas là des jeux propres, tout au plus, à émouvoir des enfants ?

L'unité d'action, eſſencielle à tout drame & ſans laquelle aucun ouvrage de l'art ne ſauroit plaire, ne ſeroit-elle pas continuellement bleſſée dans l'Opéra merveilleux ? Des êtres qui ſont au deſſus des lois de notre nature, qui peuvent changer à leur gré le cours des évènements, ne diſſoudroient-ils pas tout le nœud dans les pièces de ce genre ? Un Opéra ne ſeroit donc qu'une ſuite d'incidents qui ſe ſuccèdent les uns aux autres ſans néceſſité, & par conſéquent ſans liaiſon véritable. Le poète pourroit les alonger, les abréger, les ſupprimer à ſa fantaiſie, ſans que ſon ſujet en ſouffrît : il pourroit changer ſes actes de place, faire du premier le troiſième, du quatrième le ſecond, ſans aucun bouleverſement conſidérable de ſon plan : il pourroit dénouer ſa pièce au premier acte, ſans que cela l'empêchât de faire ſuivre cet acte de quatre autres, où il dénoueroit & renoueroit autant de fois qu'il lui plairoit; ou, pour parler plus exactement, il n'y auroit, dans le fait, ni nœud ni dénouement. Tout ſujet de cette eſpèce ne peut-il pas être traité en un acte, en trois, en cinq, en dix, en vingt, ſelon le caprice & l'extravagance du poète *lyrique ?*

Si ce genre n'a pu enfanter que des drames dénués de tout intérêt & de toute vérité, n'auroit-il pas ainſi empéché les progrès de la Muſique en France, tandis que cet art a été porté au plus haut degré de perfection dans les autres parties de l'Europe ? Comment le ſtyle muſical ſe ſeroit-il formé dans un pays où l'on ne fait chanter que des êtres de fantaiſie, dont les accents n'ont nul modèle dans la nature ? Leur déclamation, étant arbitraire & indéterminée, n'auroit-elle pas produit un chant froid & ſoporifique, une monotonie inſuportable, auxquels perſonne n'auroit réſiſté ſans le ſecours des ballets ? Toute l'expreſſion muſicale ne ſeroit-elle pas ainſi réduite à jouer ſur le mot, en ſorte qu'un acteur ne pourroit prononcer le mot *larmes*, ſans que le muſicien ne le fît pleurer quoiqu'il n'eût aucun ſujet d'affliction, & que dans la ſituation la plus triſte il ne pourroit parler d'un état brillant, ſans que le muſicien ne ſe crût en droit de faire briller ſa voix aux depens de la diſpoſition de ſon âme ? Ne ſeroit-il pas réſulté de cette méthode un dictionnaire des mots réputés *lyriques* ; dictionnaire dont un compoſiteur habile ne manqueroit pas de faire préſent à ſon poète, afin qu'il eût en un ſeul recueil tous les mots dont la Muſique ne ſauroit rien faire, & qu'il ne faut jamais employer dans le *Poème lyrique ?*

Si vous choiſiſſez deux compoſiteurs; que vous donniez à l'un à exprimer le déſeſpoir d'Andromaque lorſqu'on arrache Aſtyanax du tombeau où ſa piété l'avoit caché, ou les adieux d'Iphigénie qui va ſe ſoumettre au couteau de Calchas, ou bien les fureurs de ſa mère éperdue au moment de cet affreux ſacrifice ; & que vous diſiez à l'autre, Faites-moi une tempête, un tremblement de terre, un chœur d'Aquilons, un débordement de Nil, une deſcente de Mars, une conjuration magique, un ſabbat infernal : n'eſt-ce pas dire à celui-ci, Je vous choiſis pour faire peur ou plaiſir aux enfants; & à l'autre, Je vous choiſis pour être l'admiration des ſiècles ? n'eſt-il pas évident que l'un a dû reſter barbare, & ſa muſique ſans ſtyle, ſans expreſſion, ſans caractère ; & que l'autre a dû, ou renoncer à ſon projet, ou, s'il y a réuſſi, devenir ſublime ?

Deux poètes qu'on auroit ainſi employés ne ſeroient-ils pas dans le même cas ? L'un n'auroit-il pas apris à parler le langage du ſentiment, des paſſions, de la nature ? l'autre ne ſeroit-il pas reſté foible, froid, & maniéré ? Quand il auroit eu le talent de la Poéſie, ſon faux genre l'auroit trompé ſur l'emploi qu'il en faut faire : la pompe épique auroit pris dans ſon ſtyle la place du naturel de la Poéſie dramatique ; au lieu de ſcènes naturellement dialoguées, nous n'aurions eu que des recueils de maximes, de madrigaux, d'épigrammes, de tournures, & de cliquetis de mots pour leſquels la Muſique n'a jamais connu d'expreſſion ; le goût ſe ſeroit ſi peu formé, qu'on n'auroit point ſenti la différence de l'harmonie poétique & de l'harmonie muſicale, ni compris que le plus beau morceau de Tibulle ſeroit déplacé dans le *Poème lyrique*, préciſément par ce qui le rend ſi beau & ſi précieux ; on auroit vu enfin l'étrange phénomène d'un poète *lyrique*, plein de douceur & de nombre, plein de charme

à la lecture, & dont il seroit cependant impossible de mettre les pièces en musique.

Ce faux genre, où rien ne rappelle à la nature, n'auroit-il pas empéché le musicien françois de connoître & de sentir cette distinction fondamentale de l'air & du récitatif? Un chant lourd & trainant, semblable au chant gothique de nos églises, seroit devenu le récitatif de l'Opéra. Pour lui donner de l'expression, on l'auroit surchargé de ports de voix, de trilles, de chevrottements; & malgré ces laborieux efforts, on ne se seroit pas seulement douté de l'art de ponctuer le chant, de faire une interrogation, une exclamation en chantant. La lenteur insoutenable de ce récitatif, son caractère contraire à toute espèce de déclamation, auroient d'ailleurs rendu l'exécution d'une véritable scène impossible sur ce théâtre. L'air, cette autre partie principale du drame en musique, seroit encore si peu trouvé, que le mot même ne s'entendroit que des pièces que le musicien fait pour la danse, ou des couplets dans lesquels le poète renferme des maximes qu'il fait servir au dialogue de la scène, & dont le compositeur fait des chansons que l'acteur chante avec une sorte de mouvement. On auroit pu ajouter aux divertissements de ce spectacle des *ariettes*, mais qui ne sont jamais en situation, qui ne tiennent point au sujet, & dont la dénomination même indique la pauvreté & la puérilité. Ces ariettes auroient encore merveilleusement contribué à retarder les progrès de la Musique; car il vaut sans doute mieux que la Musique n'exprime rien, que de la voir se tourmenter autour d'une *lance*, d'un *murmure*, d'un *voltige*, d'un *enchaîne*, d'un *triomphe*, &c.

Par l'idée d'exposer aux ieux ce qui ne peut agir que sur l'imagination & ne faire de l'effet qu'en restant invisible, le poète n'auroit-il pas entrainé le décorateur dans des écarts & dans des bisarreries qui lui auroient fait méconnoître le véritable emploi d'un art si précieux à la répréssentation théatrale? Quel modèle un jardin enchanté, un palais de fée, un temple aérien, *&c*, a-t-il dans la nature? Que peut-on blâmer ou louer dans le projet & l'exécution d'une telle décoration, à moins que le décorateur ne paroisse sublime à proportion qu'il est extravagant? Ne lui faut-il pas cent fois plus de goût & de génie pour nous montrer un grand & bel édifice, un beau paysage, une belle ruine, un beau morceau d'architecture? Seroit-ce une entreprise bien sensée, de vouloir imiter dans les décorations les phénomènes physiques & la nature en mouvement? Les agitations, les révolutions, celles qui attachent & qui effrayent, ne doivent-elles pas plus tôt être dans le sujet de l'action & dans le cœur des acteurs, que dans le lieu qu'ils occupent?

Quand il seroit possible de représenter avec succès les phénomènes de la nature & tout ce qui accompagneroit l'apparition d'un dieu sur un théâtre de grandeur convenable; l'hypothèse d'un spectacle où les personnages parlent, quoiqu'en chantant, n'est-elle pas beaucoup trop voisine de notre nature pour être employée dans un drame dont les acteurs sont des dieux? Le bon goût n'ordonneroit-il pas de réserver de tels sujets au spectacle de la danse & de la pantomime, afin de rompre entre les acteurs & le spectateur le lien de la parole qui les raprocheroit trop, & qui empêcheroit celui-ci de croire les autres d'une nature supérieure à la sienne? Si cette observation étoit juste, il faudroit confier le genre merveilleux à l'Éloquence muette & terrible du geste, & faire servir la Musique, dans ces occasions, à la traduction, non des discours, mais des mouvements.

Voilà quelques-unes des questions qu'il faudroit éclaircir sans prévention, avant de prononcer sur le mérite du genre appelé *merveilleux*, & avant d'entreprendre la poétique de l'Opéra françois. Les arts & le goût public ne pourroient que gagner infiniment à une discussion impartiale.

De l'Opéra italien. Après la renaissance des Lettres, l'art dramatique s'est rapidement perfectionné dans les différentes contrées de l'Europe. L'Angleterre a eu son Shakespeare: la France a eu, d'un côté, son immortel Molière; & de l'autre, son Corneille, son Racine, & son Voltaire. En Italie, on s'est aussi bientôt débarrassé de ce faux genre appelé *merveilleux*, que la barbarie du goût avoit introduit dans le siècle dernier sur tous les théâtres de l'Europe; & dès qu'on a voulu chanter sur la scène, on a senti qu'il n'y avoit que la Tragédie & la Comédie qui pussent être mises en musique. Un heureux hasard ayant fait naître au même instant le poète *lyrique* le plus touchant, le plus énergique, l'illustre Métastasio, & ce grand nombre de musiciens de génie que l'Italie & l'Allemagne ont produits, & à la tête desquels la postérité lira en caractères ineffaçables les noms de Vinci, de Hasse, & de Pergolesi; le drame en musique a été porté en ce siècle au plus haut degré de perfection. Tous les grands tableaux, les situations les plus intéressantes, les plus pathétiques, les plus terribles; tous les ressorts de la Tragédie, tous ceux de la véritable Comédie ont été soumis à l'art de la Musique, & en ont reçu un degré d'expression & d'enthousiasme qui a partout entrainé & les gens d'esprit & de goût, & le peuple. La Musique ayant été consacrée en Italie, dès sa naissance, à sa véritable destination, à l'expression du sentiment & des passions, le poète lyrique n'a pu se tromper sur ce que le compositeur attendoit de lui; il n'a pu égarer celui-ci à son tour, & lui faire quitter la route de la nature & de la vérité.

En revanche, il ne faut pas s'étonner que, dans la patrie du goût & des arts, la Tragédie sans Musique ait été entièrement négligée. Quelque tou-

chante que soit la représentation tragique, elle paroitra toujours foible & froide à côté de celle que la Musique aura animée; & en vain la déclamation voudroit-elle lutter contre les effets du chant & de ses impressions. Pour se consoler de n'avoir point égalé ses voisins en Musique, la France doit se dire que ses progrès dans cet art l'auroient peut-être empêchée d'avoir son Racine.

Pourquoi donc l'Opéra italien, avec des moyens si puissants, n'a-t-il pas renouvelé de nos jours ces terribles effets de la Tragédie ancienne dont l'Histoire nous a conservé la mémoire? Comment a-t-on pu assister à la représentation de certaines scènes, sans craindre d'avoir le cœur trop douloureusement déchiré, & de tomber dans un état trop voisin de la situation déplorable des héros de ce spectacle? Ce n'est ni le poète ni le compositeur qu'un Critique éclairé accusera dans ces occasions d'avoir été au dessous du sujet; il faut donc examiner de quels moyens on s'est servi, pour rendre tant de sublimes efforts du génie ou inutiles ou de peu d'effet.

Lorsqu'un spectacle ne sert que d'amusement à un peuple oisif, c'est à dire, à cette élite d'une nation, qu'on apelle *la bonne compagnie*, il est impossible qu'il prenne jamais une certaine importance; & quelque génie que vous accordiez au poète, il faudra bien que l'exécution théatrale & mille détails de son *Poème* se ressentent de la frivolité de sa destination. Sophocle, en fesant des tragédies, travailloit pour la Patrie, pour la Religion, pour les plus augustes solennités de la République. Entre tous les poètes modernes, Métastasio a peut-être joui du sort le plus doux & le plus heureux; à l'abri de l'envie & de la persécution, qui sont aujourd'hui assez volontiers la récompense du génie, comme elles l'étoient quelquefois chez les anciens des vertus & des services rendus à l'État, les talents du premier poète d'Italie ont été constamment honorés de la protection de la maison d'Autriche: que son rôle à Vienne est cependant différent de celui de Sophocle à Athènes! Chez les anciens, le spectacle étoit une affaire d'État; chez nous, si la police s'en occupe, c'est pour lui faire mille petites chicanes, c'est pour le faire plier à mille convenances bizarres. Le spectateur, les acteurs, les entrepreneurs, tous ont usurpé sur le *Poème lyrique* un empire ridicule; & ses créateurs, le poète & le musicien, eux-mêmes victimes de cette tyrannie, ont été le moins consultés sur son exécution.

Tout le monde sait qu'en Italie le peuple ne s'assemble pas seulement aux théâtres pour voir le spectacle, mais que les loges sont devenues autant de cercles de conversation qui se renouvellent plusieurs fois pendant la durée de la représentation. L'usage est de passer cinq ou six heures à l'Opéra; mais ce n'est pas pour lui donner cinq ou six heures d'attention: on n'exige du poète que quelques situations très-pathétiques, quelques scènes très-belles; & l'on se rend facile sur le reste. Quand le musicien a réussi à rendre ces fameux morceaux que tout le monde sait par cœur, d'une manière neuve & digne de son art, on est ravi, on s'extasie, on s'abandonne à l'enthousiasme; mais la scène passée, on n'écoute plus. Ainsi, deux ou trois airs, un beau duetto, une scène extrêmement belle, suffisent au succès d'un Opéra, & l'on est indifférent sur la totalité du drame, pourvu qu'il ait donné trois ou quatre instants ravissants, & qu'il dure d'ailleurs le temps qu'on s'est destiné à passer dans la salle de l'Opéra.

Chez une nation passionnée pour le chant, qui fait au charme de la voix le plus grand des sacrifices, & où le chant est devenu un art qui exige, outre la plus heureuse disposition des organes, l'étude la plus longue & la plus opiniâtre, le chanteur a dû bientôt usurper un empire illégitime sur le compositeur & sur le poète. Tout a été sacrifié à ses talents & à ses caprices. On s'est peu choqué des imperfections de l'action théatrale, pourvu que le chant fût exécuté avec cette supériorité qui séduit & enchante. Le chanteur, sans s'occuper de la situation & du caractère de son rôle, a borné tous ses soins à l'expression du chant; la scène a été récitée & jouée avec une négligence honteuse. Le Public, de spectateur qu'il doit être, n'est resté qu'auditeur; il a fermé les yeux & ouvert les oreilles; & laissant à son imagination le soin de lui montrer la véritable attitude, le vrai geste, les traits & la figure de la veuve d'Hector ou de la fondatrice de Carthage, il s'est contenté d'en entendre les véritables accents.

Cette indulgence du Public a laissé d'un côté l'action théatrale dans un état très-imparfait, & de l'autre, elle a rendu le chanteur maître de ses maîtres. Pourvu que son rôle lui donnât occasion de dèveloper les ressources de son art & de faire briller sa science, peu lui importoit que ce rôle fût d'ailleurs ce que le drame vouloit qu'il fût. Le poète fut obligé de quitter le style dramatique, de faire des tableaux, de coudre à son *Poème* quelques morceaux postiches de comparaisons & de poésie épique: le musicien, d'en faire des airs dans le style le plus figuré & par conséquent le plus opposé à la Musique théatrale; & pour déterminer le chanteur à se charger de quelques airs simples & vraîment sublimes que la situation rendoit indispensables au fonds du sujet, il fallut acheter sa complaisance par ces brillants écarts, aux dépens de la vérité & de l'effet général. L'abus fut porté au point que, lorsque le chanteur ne trouvoit pas ses airs à sa fantaisie, il leur en substituoit d'autres qui lui avoient déja valu des applaudissements dans d'autres pièces & sur d'autres théâtres, & dont il changeoit les paroles comme il pouvoit, pour les aprocher de sa situation

tion & de son rôle le moins mal qu'il étoit possible.

Enfin l'entrepreneur de l'Opéra devint, de tous les tyrans du poète, le plus injuste & le plus absurde. Ayant étudié le goût du Public, sa passion pour le chant, son indifférence pour les convenances & l'ensemble du spectacle, voici à peu près le traité qu'il proposa au poète *lyrique*, en conséquence de ses découvertes.

« Vous êtes l'homme du monde dont j'ai le » moins besoin pour le succès de mon spectacle : » après vous, c'est le compositeur. Ce qui m'est » essenciel, c'est d'avoir un ou deux sujets que » le Public idolâtre ; il n'y a point de mauvais » opéra avec un Caffarelli, avec une Gabrieli. » Mon métier est de gagner de l'argent : comme » je suis obligé d'en donner prodigieusement à » mes chanteurs, vous sentez qu'il ne m'en reste » que très-peu pour le compositeur, & encore » moins pour vous ; songez que votre partage » est la gloire.

» Voici quelques conditions fondamentales sous » lesquelles je consens de hasarder votre *Poëme*, » de le faire mettre en musique, & de le faire » exécuter par mes chanteurs.

» 1. Votre *Poëme* doit être en trois actes, & » ces trois actes ensemble doivent durer au moins » cinq heures, y compris quelques ballets que je » ferai exécuter dans les entr'actes.

» 2. Au milieu de chaque acte il me faut un » changement de scène & de lieu, en sorte qu'il y » ait deux décorations par acte. Vous me direz que » c'est proprement demander un *Poëme* en six » actes, puisqu'il faut laisser la scène vide au » moment de chaque changement ; mais ce sont » des subtilités de métier dont je ne me mêle » point.

» 3. Il faut qu'il y ait dans votre pièce six rôles, » jamais moins de cinq, ni plus de sept : savoir, » un premier acteur & une première actrice, un » second acteur & une seconde actrice ; ce qui » fera deux couples d'amoureux qui chanteront » le *soprano*, ou dont un seul, soit homme » soit femme, pourra chanter le *contralto* : le » cinquième rôle est celui de tyran, de roi, de » père, de gouverneur, de vieillard ; il apartient » à l'acteur qui chante le *tenore* : au surplus vous » pouvez employer encore à des rôles de confi- » dent un ou deux acteurs subalternes.

» 4. Suivant cet arrangement judicieux & con- » sacré d'ailleurs par l'usage, il vous faut un » double amour : le premier acteur doit être » amoureux de la première actrice ; le second, de » la seconde. Vous aurez soin de former l'in- » trigue de toutes vos pièces sur ce plan-là, » sans quoi je ne pourrai m'en servir. Je n'exige » point que la première actrice réponde préci- » sément à l'amour du premier acteur : au con- » traire, je vous permettrai toute combinaison & » toute liberté à cet égard, car je n'aime pas à » faire le difficile sans sujet ; & pourvu que l'in- » trigue soit double, afin que mes seconds ac- » teurs ne disent pas que je leur fais jouer des » rôles subalternes, je ne vous chicannerai point » sur le reste. Chaque acteur chantera deux fois » dans chaque acte, excepté peut-être au troi- » sième, où l'action, se hâtant vers sa fin, ne » vous permettra plus de placer autant d'airs que » dans les actes précédents. L'acteur subalterne » pourra aussi moins chanter que les autres.

» 5. Je n'ai besoin que d'un seul *duetto* : il apar- » tient de droit au premier acteur & à la pre- » mière actrice ; les autres acteurs n'ont pas le » privilège de chanter ensemble. Il ne faut pas » que ce *duetto* soit placé au troisième acte ; il » faut tâcher de le mettre à la fin du premier ou » du second, ou bien au milieu d'un de ces actes, » immédiatement avant le changement de la dé- » coration.

» 6. Il faut que chaque acteur quitte la scène » immédiatement après avoir chanté son air : ainsi, » lorsque l'action les aura rassemblés sur le théâtre, » ils défileront l'un après l'autre, après avoir » chanté chacun à son tour. Vous voyez que le « dernier qui reste a beau jeu de chanter un air » brillant qui contienne une réflexion, une maxime, » une comparaison relative à sa situation ou à » celle des autres personnages.

» 7. Avant de faire chanter à un acteur son » second air, il faut que tous les autres ayent » chanté leur premier ; & avant qu'il puisse chanter » son troisième, il faut que tous les autres ayent » chanté leur second ; & ainsi de suite jusqu'à la » fin ; car vous sentez qu'il ne faut pas con- » fondre les rangs, ni blesser les droits d'aucun » acteur ».

A ces étranges articles on peut ajouter celui que l'aversion de l'empereur Charles VI pour les catastrophes tragiques rendit d'une observation indispensable. Ce prince voulut que tout le monde sortît de l'Opéra content & tranquile ; & Métastasio fut obligé de raccommoder tout si bien que, vers le dénouement, tous les acteurs du drame fussent heureux : on pardonnoit aux méchants, les bons renonçoient à la passion qui avoit causé leur malheur ou celui des autres dans le cours du drame, ou bien d'autres obstacles disparoissoient ; chaque acteur se prêtoit un peu, & tout étoit pacifié à la fin de l'Opéra.

Voilà les principes sur lesquels on fonda la Poétique de l'Opéra italien. Le poète *lyrique* fut traité à peu près comme un danseur de corde à qui on lie les pieds, afin de rendre son métier plus difficile & ses tours de force plus éclatants.

Si Métastasio, malgré ces entraves, a pu conserver encore à ses pièces du naturel & de la vérité, on en est justement surpris : mais l'ensemble du *Poëme lyrique* a dû nécessairement se

reſſentir de ces lois biſarres & abſurdes; la force des mœurs a dû diſparoître avec celle de l'intrigue ; le ſecond couple d'amoureux a dû entrainer cet amour épiſodique qui dépare preſque tous les Opéra d'Italie. De cette manière, le *Poème lyrique* eſt devenu un problême où il s'agiſſoit de couper toutes les pièces ſur le même patron, de traiter tous les ſujets hiſtoriques & tragiques à peu près avec les mêmes perſonnages.

L'Opéra-comédie ou bouffon n'a pas été ſujet, à la vérité, à toutes ces entraves ; mais il n'a été traité en revanche que par des farceurs ou des poètes médiocres, qui ont tout ſacrifié à la ſaillie du moment. Ces pièces ſont ordinairement pleines de ſituations comiques, parce que la néceſſité de placer l'air produit la néceſſité de créer la ſituation; mais pourvu qu'elle fût originale & plaiſante, on pardonnoit au poète l'extravagance du plan & de l'enſemble, & les moyens pitoyables dont il ſe ſervoit pour amener les ſituations.

Ce qu'il faut avouer à la gloire du poète & du compoſiteur, c'eſt qu'ils ne ſe ſont jamais trompés un inſtant ſur leur vocation ni ſur la deſtination de leur art ; & ſi l'Opéra italien eſt rempli de défauts qui en affoibliſſent l'impreſſion & l'effet, heureuſement il n'y en a aucun qu'on ne puiſſe retrancher ſans toucher au fond & à l'eſſence du *Poème lyrique.*

De quelques acceſſoires du Poème lyrique.

Nous avons dit ce qu'il faut penſer des couplets, des duo, & de la manière dont on peut faire chanter deux ou pluſieurs acteurs enſemble ſans bleſſer le bon ſens & la vraiſemblance ; il nous reſte à parler des Chœurs, qui ſont très-fréquents dans les Opéra françois & très-rares dans les Opéra italiens. Celui-ci eſt ordinairement terminé par un couplet que tous les acteurs réunis chantent en chœur, & qui, ne tenant point au ſujet, diſparoitra dès qu'il ſera permis au poète de dénouer ſa pièce comme le ſujet l'exige. Il n'y a pas moyen de coudre un couplet en chœur après l'opéra de Didon abandonnée. Dans l'Opéra françois chaque acte a ſon divertiſſement, & chaque divertiſſement conſiſte en danſes & en chœurs chantants; & les partiſans de ce ſpectacle ont toujours compté les chœurs parmi ſes principaux avantages.

Pour juger quel cas il en faut faire, on n'a qu'à ſe ſouvenir de ce qui a été dit plus haut au ſujet du Couplet, que le bon goût n'a jamais permis de regarder comme une partie de la muſique théatrale. S'il eſt contre le bon ſens qu'un acteur réponde à l'autre par une chanſon, avec quelle vraiſemblance une aſſemblée entière ou tout un peuple pourra-t-il manifeſter ſon ſentiment en chantant enſemble & en chœur le même couplet, les mêmes paroles, le même air? Il faudra donc ſuppoſer qu'ils ſe ſont concertés d'avance, & qu'ils ſont convenus entre eux de l'air & des paroles par leſquels ils exprimeroient leur ſentiment ſur ce qui fait le ſujet de la ſcène & qu'ils ne pouvoient ſavoir auparavant? Que dans une cérémonie religieuſe le peuple aſſemblé chante une hymne à l'honneur de quelque divinité, je le conçois : mais ce couplet eſt un cantique ſacré que tout le peuple ſait de tout temps par cœur ; & dans ces occaſions les chœurs peuvent être auguſtes & beaux. Tout un peuple, témoin d'une ſcène intéreſſante, peut pouſſer un cri de joie, de douleur, d'admiration, d'indignation, de frayeur, *&c.* Ce chœur, qui ne ſera qu'une exclamation de quelques mots, & plus ſouvent qu'un cri inarticulé, pourra être du plus grand effet. Voilà à peu près l'emploi des chœurs dans la Tragédie ancienne ; mais que ces chœurs ſont différents de ces froids & bruyants couplets que débitent les choriſtes de l'Opéra françois, ſans action, les bras croiſés, & avec un effort de poumons à étourdir l'oreille la plus aguerrie !

Le bon goût proſcrira donc les chœurs du *Poème lyrique*, juſqu'à ce que l'Opéra ſe ſoit aſſez raproché de la nature pour exécuter les grands tableaux & les grands mouvements avec la vérité qu'ils exigent. A ce beau moment pour les arts, qu'on m'amène l'homme de génie qui ſait le langage des paſſions & la ſcience de l'harmonie, & je ſerai ſon poète, & je lui donnerai les paroles d'un chœur que perſonne ne pourra entendre ſans friſſonner. Suppoſons un peuple opprimé, avili ſous le règne d'un odieux tyran ; ſuppoſons que ce tyran ſoit maſſacré, ou qu'il meure dans ſon lit (car qu'importe après tout le ſort d'un méchant?), & que le peuple, ivre de la joie la plus effrénée de s'en voir délivré, s'aſſemble pour lui proclamer un ſucceſſeur. Pour que mon ſujet devienne hiſtorique, j'appellerai le tyran *Commode*, & ſon ſucceſſeur à l'Empire, *Pertinax;* & voici le chœur que je propoſe au muſicien de faire chanter au peuple romain.

« Que l'on arrache les honneurs à l'ennemi » de la patrie . . . . l'ennemi de la patrie ! le » parricide ! le gladiateur ! . . . . Qu'on arrache » les honneurs au parricide . . . qu'on traîne le » parricide . . . . qu'on le jette à la voirie . . . . » qu'il ſoit déchiré . . . . l'ennemi des dieux ! » le parricide du ſénat ! à la voirie, le gladia- » teur ! . . . . l'ennemi des dieux ! l'ennemi du » ſénat ! à la voirie ! . . . . à la voirie ! . . . . » Il a maſſacré le ſénat; à la voirie ! Il a maſ- » ſacré le ſénat ; qu'il ſoit déchiré à coups de » crocs ! . . . . Il a maſſacré l'innocent ; qu'on » le déchire . . . . qu'on le déchire, qu'on le » déchire . . . . Il n'a pas épargné ſon propre » ſang ; qu'on le déchire . . . . Il avoit médité » ta mort ; qu'on le déchire ! Tu as tremblé pour » nous, tu as tremblé avec nous, tu as partagé » nos dangers . . . . O Jupiter ! ſi tu veux notre

» bonheur, conserve nous Pertinax ! . . . Gloire » à la fidélité des prétoriens ! . . . . aux armées » romaines . . . . à la piété du sénat ! . . . Pertinax, nous te le demandons, que le parricide » soit trainé . . . . qu'il soit trainé, nous te le » demandons . . . . Dis avec nous, Que les délateurs soient exposés aux lions . . . Dis, Aux » lions le gladiateur . . . . Victoire à jamais » au peuple romain ! . . . liberté ! victoire ! . . . » Honneur à la fidélité des soldats ! . . . aux » cohortes prétoriennes ! . . . Que les statues du » tyran soient abattues ! . . . partout, partout ! . . . » Qu'on abatte le parricide, le gladiateur ! . . . » qu'on traîne l'assassin des citoyens ! . . . qu'on » brise ses statues ! . . Tu vis, tu vis, tu nous » commandes, & nous sommes heureux . . . ah ! » oui, oui, nous le sommes . . . nous le sommes » vraiment, dignement, librement . . . nous ne » craignons plus. Tremblez, Délateurs ! . . . notre » salut le veut . . . . Hors du Sénat les délateurs ! . . . à la hache, aux verges les délateurs ! . . . aux lions les délateurs ! . . . . aux » verges les délateurs ! . . . Périsse la mémoire » du parricide, du gladiateur ! . . . périssent les » statues du gladiateur ! . . . à la voirie le gladiateur ! . . . César, ordonne les crocs . . . . » que le parricide du Sénat soit déchiré . . . . » Ordonne, c'est l'usage de nos aïeux . . . Il fut » plus cruel que Domitien . . . plus impur que » Néron . . . qu'on lui fasse comme il a fait ! . . . » Réhabilite les innocents . . . Rends honneur à » la mémoire des innocents . . . Qu'il soit trainé, » qu'il soit trainé ! . . . Ordonne, ordonne, nous » te le demandons tous . . . il a mis le poignard » dans le sein de tous. Qu'il soit trainé ! . . . . » il n'a épargné ni âge, ni sexe, ni ses parents, » ni ses amis ; qu'il soit trainé ! . . . il a dépouillé les temples ; qu'il soit trainé ! . . . . » il a violé les testaments ; qu'il soit trainé ! . . . » il a ruiné les familles ; qu'il soit trainé ! . . . » il a mis les têtes à prix ; qu'il soit trainé ! . . . » il a vendu le Sénat ; qu'il soit trainé ! . . . il » a spolié l'héritier ; qu'il soit trainé ! . . . Hors » du Sénat ses espions ; hors du Sénat ses délateurs ! . . . hors du Sénat les corrupteurs d'esclaves ! . . . Tu as tremblé avec nous . . . tu » sais tout . . . tu connois les bons & les méchants ; tu sais tout . . . Punis qui l'a mérité ; » répare les maux qu'on nous a faits . . . Nous » avons tremblé pour toi . . . nous avons rampé » sous nos esclaves . . . Tu règnes, tu nous commandes : nous sommes heureux . . . oui, nous » le sommes . . . Qu'on fasse le procès au parricide ! . . . Ordonne, ordonne son procès . . . . » Viens, montre-toi, nous attendons ta présence... » Hélas ! les innocents sont encore sans sépulture ! ... » Que le cadavre du parricide soit trainé ! . . . . » Le parricide a ouvert les tombeaux, il en a fait » arracher les morts . . . . que son cadavre soit » trainé ! ».

Voilà un Chœur ; voilà comme il convient de faire parler un peuple entier, quand on ôse le montrer sur la scène. Qu'on compare cette acclamation du peuple romain à l'élévation de l'empereur Pertinax, avec l'acclamation des Zéphirs, lorsqu'Atys est nommé *grand sacrificateur de Cybèle :*

Que devant vous tout s'abaisse & tout tremble.
Vivez heureux, vos jours sont notre espoir :
Rien n'est si beau que de voir ensemble,
Un grand mérite avec un grand pouvoir.
Que l'on bénisse
Le Ciel propice,
Qui dans vos mains
Met le sort des humains.

Ou qu'on lui compare cet autre chœur d'une troupe de dieux de fleuves :

Que l'on chante, que l'on danse,
Rions tous, lorsqu'il le faut ;
Ce n'est jamais trop tôt
Que le plaisir commence.
On trouve bientôt la fin
Des jours de réjouïssance ;
On a beau chasser le chagrin,
Il revient plus tôt qu'on ne pense.

Quel peuple a jamais exprimé ses transports les plus vifs d'une manière aussi plate & aussi froide ? Qu'on se rappelle maintenant l'air encore plus plat que Lully a fait sur ces couplets, & l'on trouvera que le musicien a surpassé son poète de beaucoup.

Que les gens de goût décident entre ces chœurs & celui que je propose, & ils seront forcés de m'adjuger le rang sur le premier poète *lyrique* de France : c'est que le tendre Quinaut a cherché ses Chœurs dans un genre insipide & faux ; & moi, j'ai pris le mien dans la vérité & dans l'Histoire, où Lampride nous l'a conservé mot pour mot.

Ce chœur pourra paroître long ; mais ce ne sera pas à un compositeur habile, qui sentira au premier coup d'œil avec quelle rapidité tous ces cris doivent se succéder & se répéter. Il me reprochera plus tôt d'avoir empiété sur ses droits ; & au lieu de m'en tenir, comme le poète le doit, à une simple esquisse des principales idées, dont l'interprétation apartient à la Musique, d'avoir déja mis dans mon chœur toute sorte de déclamations, tout le désordre, tout le tumulte, toute la confusion d'une populace effrénée ; d'avoir distribué, pour ainsi dire, tous les rôles & toute la partition ; d'avoir marqué les cris qui ne sont poussés que par une seule voix, tandis qu'un autre reproche part d'un autre côté, ou qu'une imprécation est interrompue par une acclamation de joie ; ou qu'on se met à rappeler tous les forfaits du

tyran l'un après l'autre ; que l'un commence, *il n'a épargné ni âge ni sexe ;* qu'un autre ajoûte, *ni ses parents ;* qu'un troisième achève, *ni ses amis ;* que tous se réunissent à crier : *Qu'il soit traîné !* voilà des entreprises dignes d'un homme de génie. Quel tableau ! je me sens frapé de cris d'un million d'hommes ivres de fureur & de joie ; je frémis à l'aspect de l'image la plus effrayante & la plus terrible de l'enthousiasme populaire.

De la Danse. La Danse est devenue, dans tous les pays, la compagne du spectacle en Musique.

En Italie, comme sur les autres théâtres de l'Europe, on remplit les entr'actes du *Poëme lyrique* par des ballets qui n'y ont aucun raport : si cet usage est barbare, il est encore de ceux qu'on peut abolir, sans toucher au fonds du spectacle ; & cela arrivera, dès que le *Poëme lyrique* sera délivré de ses épisodes, & serré comme son esprit & sa constitution l'exigent.

En France, on a associé le ballet immédiatement avec le chant & avec le fonds de l'Opéra : arrive-t-il quelque incident heureux ou malheureux ? aussitôt il est célébré par des danses, & l'action est suspendue par le ballet ; cette partie postiche est même devenue, en ces derniers temps, la principale du *Poëme lyrique :* chaque acte a besoin d'un divertissement, terme qui n'a jamais été pris dans une acception plus propre & plus stricte ; & le succès d'un opéra dépend aujourdhui, non pas précisément de la beauté des ballets, mais de l'habileté des danseurs qui l'exécutent.

Rien, ce semble, ne dépose plus fortement contre le *Poëme* & la Musique de l'Opéra françois, que le besoin continuel & urgent de ces ballets : il faut que l'action de ce *Poëme* soit dénuée d'intérêt & de chaleur, puisque nous pouvons souffrir qu'elle soit interrompue & suspendue à tout instant par des menuets & des rigaudons ; il faut que la monotonie du chant soit d'un ennui insupportable, puisque nous n'y tenons qu'autant qu'il est coupé, dans chaque acte, par un divertissement.

Suivant cet usage, l'Opéra françois est devenu un spectacle où tout le bonheur & tout le malheur des personnages se réduit à voir danser autour d'eux.

Pour juger si cet usage mérite l'approbation des gens de goût, & si c'est un avantage inestimable, comme on l'entend dire sans cesse, que l'Opéra françois a sur tous les spectacles *lyriques*, de réunir la Danse à la Poésie & à la Musique ; il sera nécessaire de réfléchir sur les observations suivantes.

La Danse, ainsi que le Couplet, peut quelquefois être historique dans le *Poëme lyrique.* Roland arrive au rendez-vous que la perfide Angélique lui a donné ; après l'avoir vainement attendue pendant quelque temps, il voit venir une troupe de jeunes gens qui, en chantant & en dansant, célèbrent le bonheur de Médor & d'Angélique qu'ils viennent de conduire au port. C'est par ces expressions de joie d'une Jeunesse innocente & vive, que Roland aprend son malheur & la trahison de sa maitresse. Cette situation est très-belle, & c'est avec raison qu'on a regardé cet acte comme le chef-d'œuvre du Théâtre *lyrique* en France. Voyons si l'exécution & la représentation théatrale répondent à l'idée sublime du poete, & si Quinaut n'a pas été obligé lui-même de la gâter pour se conformer à l'usage de l'Opéra. Roland, après avoir attendu long temps, après avoir examiné les chiffres & les inscriptions & réprimé les soupçons que son cœur jaloux en a conçus, enteud une musique champêtre ; c'est la Jeunesse qui revient sur ses pas, après avoir conduit Médor & Angélique : Roland, dans l'espérance de trouver sa maitresse parmi cette troupe joyeuse, quitte la scène & va au devant du bruit ; à l'instant même la Jeunesse dansante & chantante paroît : Roland devroit reparoître avec elle ; mais apparamment qu'il s'est déja aperçu qu'Angélique n'y est point ; ainsi, il va la chercher dans les lieux d'alentour, & abandonne la place aux danseurs & aux choristes. Ce n'est qu'après que ceux-ci nous ont divertis pendant une demi-heure par leurs couplets & leurs rigaudons, que le héros revient & s'éclaircit sur son malheur. Il est évident qu'en ne consultant sur ce ballet que le bon goût, la Jeunesse ne fera autre chose que traverser le théâtre en dansant ; que dans le premier instant ils nommeront Médor & Angélique ; que dès cet instant Roland s'éclaircira sur son malheur en frémissant ; & qu'il n'aura pas plus que nous la patience d'attendre que les entrées & les contredanses soient finies, pour aprendre un sort qui nous intéresse uniquement. J'avoue qu'il n'est pas contre la vraisemblance qu'une Jeunesse pleine de tendresse & de joie s'arrête dans un lieu délicieux pour danser & chanter : mais c'est seulement suspendre l'action du *Poëme* au moment le plus intéressant ; car ce ne sont ni les amours d'Angélique & de Médor, ni leur éloge, qui font le sujet de la scène. Eh ! que nous font tous les froids couplets qu'on chante à cette occasion ? c'est le malheur de Roland & la manière naturelle & naïve dont il en est instruit, qui font le charme & l'intérêt de cette situation vraiment admirable.

Je me suis étendu exprès sur le ballet le plus heureusement placé qu'il y ait sur le Théâtre *lyrique* en France, & l'on voit à quoi le goût & le bon sens réduisent ce ballet. Que feront-ils donc de ceux que le poete amène à tout propos ? & si leur voix est jamais écoutée sur ce Théâtre, sera-t-il permis à un héros de l'Opéra de prouver à sa maitresse l'excès de ses feux par une troupe de gens qui danseront autour d'elle ?

Mais l'idée d'associer dans le même spectacle deux manières d'imiter la nature, ne seroit-elle

pas essenciellement opposée au bon sens & au vrai goût? ne seroit-ce pas là une barbarie digne de ces temps gothiques, où le devant d'un tableau étoit exécuté en relief, où l'on barbouilloit une belle statue pour lui faire des ieux noirs ou des cheveux châtains? Seroit-il possible de confondre deux hypothèses différentes dans le même *Poëme*; & de le faire exécuter moitié par des gens qui disent qu'ils ne savent parler qu'en chantant, moitié par d'autres qui prétendent n'avoir d'autre langage que celui du geste & des mouvements?

Pour exécuter ce spectacle avec succès, ne faudroit-il pas du moins avoir des acteurs également habiles dans les deux arts, aussi bons danseurs qu'excellents chanteurs? Comment seroit-il possible de supporter que les uns ne dansassent jamais & que les autres ne chantassent jamais? seroit-il bien agréable pour un dieu de ne savoir pas danser le plus méchant couplet d'une chaconne, & d'être obligé de céder sa place à M. Vestris, qui n'est qualifié dans le programme que du titre de suivant, mais qui écrase son dieu en un instant par la grâce & la noblesse de ses attitudes, tandis que celui-ci est relégué, avec son rang suprême, sur une banquette dans un coin du théâtre.

Une exécution ou puérile ou impossible, voilà un des moindres inconvénients de cette confusion de deux talents, de deux manières d'imiter, qu'on a ôsé regarder comme un avantage, & qui a certainement empéché les progrès de la Danse en France.

A en juger par l'emploi continuel des ballets, on seroit autorisé à croire que l'art de la Danse est porté au plus haut degré de perfection sur le théâtre de l'Opéra françois: mais lorsqu'on considère que le ballet n'est employé à l'Opéra françois qu'à danser, & non à imiter par la Danse; on n'est plus surpris de la médiocrité où l'art de la Danse est resté en France, & l'on conçoit qu'un françois plein de talents & de vûes (M. Noverre) a pu être dans le cas d'aller créer le ballet loin de sa patrie.

Il est vrai qu'en lisant les programmes des différents opéra, on y trouve une variété merveilleuse de fêtes & de divertissements; mais cette variété fait place, dans l'exécution, àla plus triste uniformité. Toutes les fêtes se réduisent à danser pour danser; tous les ballets sont composés de deux files de danseurs & de danseuses, qui se rangent de chaque côté du théâtre, & qui, se mélant ensuite, forment des figures & des groupes sans aucune idée. Les meilleurs danseurs cependant sont réservés pour danser tantôt seuls, tantôt deux; dans les grandes occasions, ils forment des pas de trois, de quatre, & même de cinq ou de six; après quoi le corps du ballet qui s'est arrété pour laisser la place à ses maîtres, reprend ses danses jusqu'à la fin du ballet. Pour tous ces différents divertissements, le musicien fournit des chaconnes, des loures, des sarabandes, des menuets, des passe-pieds, des rigaudons, des gavottes, des contredanses. S'il y a quelquefois dans un ballet une idée, un instant d'action, c'est un pas de deux ou de trois qui l'exécute, après quoi le corps du ballet reprend incontinent sa danse insipide. La seule différence réelle qu'il y a d'une fête à une autre, se réduit à celle que le tailleur de l'Opéra y met, en habillant le ballet tantôt en blanc, tantôt en vert, tantôt en jaune, tantôt en rouge, suivant les principes & l'étiquette du magasin.

Le ballet n'est donc proprement, dans l'Opéra françois, qu'une Académie de Danse, où, sous les ieux du Public, les sujets médiocres s'exercent à figurer, à se rompre, à se reformer; & les grands danseurs, à nous montrer des études plus difficiles dans différentes attitudes nobles, gracieuses, & savantes. Le poète donne à ces exercices académiques cinq ou six noms différents dans le cours de son *Poëme*; il fait donner à ses danseurs tantôt des bas blancs, tantot des bas rouges, tantôt des perruques blondes, tantôt des perruques noires: mais l'homme de goût n'aperçoit d'ailleurs aucune diversité dans ses ballets, & ne peut que regretter que tant d'habiles danseurs ne soient employés qu'à faire sur un théâtre des pas & des tours de salle.

C'est en effet avoir méconnu trop long temps l'usage de l'art qui agit sur nos sens avec le plus d'empire, & qui produit les impressions les plus profondes & les plus terribles. Que dirions-nous d'une Académie de peintres & de statuaires qui, dans une exposition publique de leurs ouvrages, ne nous montreroient que des études, des têtes, des bras, des jambes, des attitudes, sans idée, sans aplication, sans imitation précise? Toutes ces choses ont sans doute du prix aux ieux d'un connoisseur éclairé: mais un salon d'exposition est autre chose qu'un atelier.

Il en est de la Danse comme du Chant: la joie doit avoir créé les premières danses comme elle a inspiré les premiers chants; mais un menuet, une contredanse, & toute la danse recréative d'un bal, sont précisément aussi déplacés sur le théâtre, que la chanson & le couplet. Ce n'est que lorsque l'homme de génie s'est aperçu qu'on pouvoit faire de la Danse un art d'imitation propre à exprimer, sans autre langue que celle du geste & des mouvements, tous les sentiments & toutes les passions; ce n'est qu'alors que la Danse est devenue digne de se montrer sur la Scène. Il est vrai que ce spectacle est celui de tous qui a fait le moins de progrès parmi les modernes: & si nous en avons vu quelques essais en Italie, en Angleterre, en Allemagne; il faut convenir qu'il est encore loin de ces effets prodigieux des pantomimes dont l'Histoire ancienne nous a conservé la mémoire.

Le spectacle en danse a besoin d'un poète,

d'un muſicien, & d'un maître de ballets ; ſon hypothèſe eſt d'imiter la nature par le geſte & par la pantomime, ſans autre diſcours, ſans autre accent que celui que la Muſique inſtrumentale fournira à l'interprétation de ſes mouvements. Le *Poème-danſe* ou ballet doit être ſuivi, noué, dénoué, comme le *Poème lyrique ;* il exige encore plus que lui la rapidité de l'action & une grande variété de ſituations. Comme le diſcours ne peut être exprimé dans ce drame que par le geſte, rien n'y ſeroit plus déplacé que des ſcènes de raiſonnement & de converſation ; & le dialogue en général n'y peut être employé, ſoit dans la Tragédie ſoit dans la Comédie, qu'autant qu'il ſert indiſpenſablement de paſſage & de préparation aux grands tableaux & aux ſituations intéreſſantes.

Toute la Poétique du *Poème lyrique* s'applique naturellement & d'elle-même au *Poème - ballet ;* comme rien n'eſt moins naturel qu'un opéra où l'on chante d'un bout à l'autre, rien auſſi ne ſeroit plus faux qu'un ballet où l'on danſeroit toujours. Le créateur du *Poème - ballet* a dû connoître & diſtinguer dans la nature le moment tranquile & le moment paſſionné, celui de la ſcène & celui de l'air ; il a dû chercher des manières diſtinctes pour exprimer des moments ſi différents, & partager ſon *Poème* entre la marche & la danſe, comme le muſicien partage le ſien entre le récitatif & l'air.

Suivant ces principes, les perſonnages du *Poème-ballet* ne danſeront qu'au moment de la paſſion, parce que ce moment eſt réellement, dans la nature, celui des mouvements violents & rapides ; le reſte de l'action ne ſera exécuté que par des geſtes ſimples, par une marche cadencée, plus marquée, plus poétique que la démarche ordinaire, dont il n'y auroit pas moyen de paſſer naturellement & avec vérité au moment de la danſe.

Ce moment tiendra, dans le *Poème-ballet*, la place que l'air occupe dans le *Poème lyrique :* mais l'on jugera aiſément que ce moment ne peut être employé à danſer des menuets, des gavottes, ou des couplets de chaconne ; tous ces airs de danſe ne ſignifient rien, n'imitent rien, n'expriment rien. L'air du moment de la danſe dont le poète aura indiqué le ſujet & la ſituation, ſera, de la part du muſicien, le dévelopement de la paſſion & de tous ſes mouvements. Le maître des ballets & le danſeur intelligent, s'ils entendent cette langue comme la profeſſion de leur art l'exige, trouveront dans l'air du muſicien tous leurs geſtes notés avec la ſucceſſion & les nuances de tous les mouvements.

Lorſque le poète aura créé un tel *Poème* & que le ſpectacle en danſe aura aquis le degré de perfection dont il eſt ſuſceptible, un grand compoſiteur ne dédaignera plus de mettre le *Poème-ballet* en muſique ; parce que ce ne ſera plus un recueil de jolis menuets & d'autres petits airs de danſe, plus dignes de la guinguette que du Théâtre, & qu'on abandonne en Italie & en Allemagne avec raiſon au premier petit violon de l'Orcheſtre. Cette ſuite de grandes & belles ſituations, puiſée dans le ſujet d'une action unique & terminée par une cataſtrophe convenable, ouvrira au contraire au compoſiteur une vaſte & brillante carrière, où il pourra déployer ſes talents, & concourir à l'effet du ſpectacle le plus noble & le plus intéreſſant qu'on puiſſe offrir à une nation paſſionnée pour les beaux-arts.

Le maître des ballets & le danſeur ſentiront de leur côté que l'exécution de ce *Poème* demande autre choſe que des pirouettes & des gargouillades ; que des attitudes fortes ou gracieuſes, des aplombs, & tout le détail des exercices académiques & des tours de ſalle, n'ont de prix ſur le théâtre qu'autant qu'ils ſont placés à propos, avec goût, & avec intelligence ; qu'ils ſervent à l'expreſſion d'une ſituation touchante, d'une action intéreſſante & pathétique ; & qu'on aperçoit dans le danſeur, indépendamment de cette ſcience, une étude profonde de la nature & de la vérité de ſes mouvements.

Ce qui vient d'être dit ne contient que les premiers éléments d'une Poétique de la Danſe, mais qui mériteroient, pour les progrès d'un art bien peu perfectionné, d'être dévelopés avec plus de ſoin & dans un plus grand détail. Les Lettres pleines de chaleur & de vûes que M. Noverre a publiées ſur la Danſe, il y a quelques années, paroiſſent lui impoſer le devoir d'écrire cette Poétique, & de rendre à ſon art l'empire qui lui eſt dû, & qu'il a exercé chez les anciens par la magie & l'enthouſiaſme de ſon langage.

De l'exécution du Poème lyrique. La réunion du chant & de la danſe dans le même *Poème* ne ſeroit point impoſſible & ſeroit peut-être une choſe déſirable ; mais cette aſſociation ſeroit bien différente de celle qu'on a imaginée dans l'Opéra françois, & que le bon goût ſemble proſcrire.

Le Chant eſt un art ſi difficile, il demande tant d'application & d'étude, qu'il ne faut pas eſpérer qu'un grand chanteur puiſſe auſſi être grand acteur ; ce cas ſeroit du moins trop rare pour n'être pas regardé comme une exception : l'exécution du chant & l'expreſſion qu'il exige occupent déja trop un chanteur, pour lui permettre de donner le même ſoin à l'action : très-ſouvent les mouvements que la ſituation demande ſont ſi violents, qu'ils ne permettroient guère de chanter avec grâce, ni même avec la force néceſſaire ; & je crois impoſſible qu'au dernier période de la paſſion, le même acteur puiſſe chanter avec la chaleur & l'enthouſiaſme qu'il exige, & s'abandonner en même temps au délire & au plus grand déſordre de la paſſion, ſans que la préciſion de ſon chant en ſouffre.

D'un autre côté, en réfléchiſſant ſur le génie de l'*air* ou *aria* des italiens, on voit évidemment

qu'il eſt, dans ſon principe, autant deſtiné à l'expreſſion du geſte qu'à celle du chant; & un pantomime intelligent trouvera dans la partie inſtrumentale de l'air tous ſes geſtes, toute la ſucceſſion de ſes mouvements notés avec la plus grande fineſſe. La Muſique a encore ſur ce point merveilleuſement ſuivi la nature: car la paſſion n'élève pas ſeulement la voix, ne varie pas ſeulement les inflexions; elle met la même variété & la même chaleur auſſi dans le geſte & dans les mouvements. Ainſi, le moment de la paſſion doit être en effet la réunion de ces deux expreſſions: comment les rendrons-nous donc ſur nos théâtres, ſans que l'une ſouffre par l'autre?

Les plus grandes découvertes ſont toujours l'ouvrage du haſard. A Rome, Andronicus, fameux acteur, c'eſt à dire, chanteur & pantomime à la fois, eſt enroué un jour à force de *bis; revocatus obtudit vocem:* le Public ne veut pas ſe paſſer d'un acteur chéri: Andronicus continue donc les jours ſuivants de danſer la pantomime, *agit canticum;* mais comme ſon enrouement ne lui permet pas de chanter, il place un enfant devant le flûteur ou l'orcheſtre, & cet enfant chante pour lui: *Puerum ante tibicinem ſtatuit ad canendum.*

Cet expédient plaît au peuple; Andronicus, diſpenſé par un accident de chanter, s'abandonne avec plus de chaleur au geſte & à la pantomime; & depuis ce moment l'Opéra, *canticum*, eſt exécuté par deux ſortes d'acteurs qui repréſentent un même ſujet en même temps, ſur les mêmes airs, ſur les mêmes meſures, ſur la même ſcène, les uns par le chant, les autres par la danſe ou pantomime. L'hiſtrion ou le pantomime ne chante plus que de la main, *hiſtrionibus fabularum actus relinquitur;* & le chanteur ne joue plus que de la voix: la voix, d'accord avec la flûte, explique en chantant le ſujet; tandis que la Danſe, d'accord avec la meſure du chant, l'exécute en geſticulant. *Ad manum cantatur . . . Diverbia voci relicta.* Voyez Tite-Live.

Ce que le haſard établit jadis ſur le théâtre de Rome, une imitation réflechie devroit nous le faire adopter dans l'exécution de notre *Poème lyrique:* par ce moyen, nos caſtrats, qui ſont ordinairement des chanteurs ſi excellents & des acteurs ſi médiocres, ne ſeroient plus que des inſtruments parlants placés dans l'orcheſtre & le plus près de la ſcène qu'il ſeroit poſſible; ils exécuteroient la partie du chant avec une ſupériorité dont rien ne pourroit les diſtraire, tandis qu'un habile pantomime exécuteroit la partie de l'action avec la même chaleur & la même expreſſion.

Plus on pénètrera l'eſprit du *Poème lyrique*, plus on ſera engoué de cette idée. L'Opéra ainſi exécuté ne ſera plus reſtreint à ne charmer qu'un petit nombre d'hommes exceſſivement ſenſibles, & qui entendent le langage de la Muſique; le plus ignorant d'entre le peuple ſeroit auſſi avancé que le plus grand connoiſſeur, parce que le pantomime auroit ſoin de lui traduire la Muſique mot pour mot, & de rendre intelligible à ſes ieux ce qu'il n'a pu entendre de ſes oreilles.

Cette manière d'exécuter le *Poème lyrique* rendroit auſſi au poète & au compoſiteur l'empire que le chanteur & l'entrepreneur ont uſurpé ſur eux; tout ce qui ne tient pas au fond du ſujet ne ſeroit plus ſupportable ſur ce théâtre. Tout le ſtyle figuré & épique diſparoitroit des ouvrages dramatiques; car quel geſte le pantomime trouveroit-il pour l'expreſſion de telles paroles & de tels airs? & comment nous feroit-il ſentir, ſans devenir ridicule, qu'il reſſemble à un courſier indompté & fier, ou qu'il ſe compare à un vaiſſeau battu par la tempête? Les ſituations les plus pathétiques ne ſeroient plus énervées par des épiſodes froids & ſubalternes; le poète, peu embarraſſé de la durée du ſpectacle & du nombre des acteurs, conduiroit ſon ſujet par une intrigue ſimple, forte, & rapide, à la cataſtrophe que l'Hiſtoire ou la nature des choſes auroit indiquée. Je ne ſais combien d'actes, combien de décorations, combien d'acteurs il faudroit pour l'opéra d'Andromaque & de Didon ainſi conſtruit & exécuté; mais je ſais que ces ſujets, dépouillés de tout ce qui les défigure & les énerve, feroient les impreſſions les plus profondes & les plus terribles. Le muſicien n'auroit rien changé à ſon faire; le poète auroit raproché le ſien de la ſimplicité & de la force du théâtre d'Athènes, & la repréſentation théatrale auroit aquis une vérité & un charme dont il ſeroit téméraire de marquer les effets & les bornes.

Suppoſé que la durée d'un drame ainſi ſerré ne rempliſſe pas le temps conſacré au ſpectacle, rien n'empêcheroit d'imiter encore l'uſage d'Athènes, en repréſentant plus d'une pièce: le *Poème lyrique* chanté & danſé ſeroit ſuivi du *Poème-ballet;* celui-ci ſeul ſeroit peut-être propre à repréſenter quelques inſtants d'un merveilleux viſible.

Mais le ſort de l'homme veut que ſa petiteſſe paroiſſe toujours à côté de ſes plus ſublimes efforts de génie; & nous mettons dans les affaires les plus ſérieuſes tant de négligence & d'inconſéquence, qu'il ne faut pas nous croire capables de l'obſtination & de la perſévérance néceſſaires à la perfection d'un ſimple art d'amuſement: & le ſort des Empires & le ſort des Théâtres ſont l'ouvrage du haſard; tout dépend de ce concours de circonſtances qu'un heureux ou un malheureux haſard raſſemble. Qu'il paroiſſe quelque part en Europe un grand prince; & après avoir aquis par ſes travaux le droit de conſacrer un glorieux loiſir à la culture des beaux-arts, qu'il porte ſes vûes ſur le plus beau de tous: & l'art dramatique deviendra ſous ſon règne le plus grand monument

érigé à la félicité publique & à la gloire du génie de l'homme.

Les italiens ont un *Poème lyrique* qu'ils appellent *Oratorio ;* ce sont des drames dont le sujet est tiré de nos livres sacrés : on les a quelquefois joués sur des théâtres èlevés dans les églises ; mais ces exemples sont rares, & communément on ne fait aucun usage de ces pièces. Il est étonnant que la Puissance spirituelle, qui favorise si fort en Italie les pompes religieuses, n'ait pas secondé la Poésie & la Musique dans le dessein de se consacrer à la Religion : de tels spectacles auroient pu devenir très-augustes & très-intéressants dans la célébration des solennités de l'Église.

Il ne seroit pas singulier qu'un homme de goût fît plus de cas des *oratorio* de Métastasio, que de ses opéra les plus célèbres ; on s'aperçoit bien que le poete n'y a pas été assujetti à une foule de lois arbitraires & absurdes, qui n'ont tendu qu'à le géner & qu'à défigurer le *Poème lyrique.*

Le compositeur pourroit se permettre dans l'*Oratorio* un style plus èlevé, plus figuré que celui de l'Opéra : la Religion, qui rend ce drame sacré, semble aussi autoriser le musicien à éloigner ses personnages un peu plus de la nature par des accents moins familiers à l'homme & par une plus forte poésie. (*M. Grimm.*)

Poème philosophique, *Poésie didactique.* Espèce de *Poème* didactique, dans lequel on emprunte le langage de la Poésie, pour traiter par principes des sujets de Morale, de Physique, ou de Métaphysique : on y raisonne ; on y cite des autorités, des exemples; on tire des conséquences. Tel est l'ouvrage de Lucrèce parmi les anciens, celui de Pope parmi les modernes.

Le *Poème philosophique* doit tendre sur toutes choses à la lumière, parce que le but des sciences est d'éclairer ; ainsi, la méthode doit y être plus sensible que dans les autres *Poèmes* didactiques & dans les *Poèmes* de pure fiction : ceux-là échauffent le cœur, ceux-ci éclairent l'esprit ou dirigent ses facultés ; il est donc moins permis d'y jeter des digressions qui empêchent de suivre le fil du raisonnement. Par la même raison, on s'attachera moins à y mettre des figures vives & poétiques, à moins qu'elles ne concourent à la clarté en donnant du corps aux pensées ; car autrement il y auroit de la petitesse à sacrifier la netteté & la précision à l'éclat d'un beau mot : aussi Lucrèce suit-il constamment son objet ; on ne le voit point, au milieu d'un raisonnement, s'égarer dans des descriptions inutiles à son but ; il en a quelques-unes dont la matière pourroit se passer, mais il les place tellement, soit devant soit après ses arguments, qu'elles servent ou à préparer l'esprit à ce qu'il va dire, ou à le délasser après lui avoir fait faire des efforts. *Principes de Littératture.* (*Le chevalier de Jaucourt.*)

Poème en prose, *Belles-Lettres.* Genre d'ouvrages où l'on retrouve la fiction & le style de la Poésie, & qui par là sont de vrais *Poèmes*, à la mesure & à la rime près ; c'est une invention fort heureuse. Nous avons obligation à la Poésie en prose de quelques ouvrages remplis d'aventures vraisemblables & merveilleuses à la fois, comme des préceptes sages & pratiquables en même temps, qui n'auroient peut-être jamais vu le jour, s'il eût fallu que leurs auteurs eussent assujetti leur génie à la rime & à la mesure : l'estimable auteur du Télémaque ne nous auroit jamais donné cet ouvrage enchanteur, s'il avoit dû l'écrire en vers. Il est de beaux *Poèmes* sans vers, comme de beaux tableaux sans le plus riche coloris. (*Le chevalier de Jaucourt.*)

Poème séculaire, *Belles-Lettres*, *Carmen seculare.* Nom que donnoient les romains à une espèce d'hymne qu'on chantoit ou qu'on récitoit aux jeux que l'on célébroit à la fin de chaque siècle de la fondation de Rome, qu'on appeloit pour cela *Jeux séculaires.*

On trouve un *Poème* de cette espèce dans les ouvrages d'Horace ; c'est une ode en vers saphiques qu'on trouve ordinairement à la fin de ses épodes, & qu'il composa par l'ordre d'Auguste l'an 737 de Rome, selon le P. Jouvency. Il paroît par cette pièce que le *Poème séculaire* étoit ordinairement chanté par deux chœurs, l'un de jeunes garçons, & l'autre de jeunes filles. C'est peut-être par la même raison que quelques commentateurs de ce poete ont regardé comme un *Poème séculaire* la vingt & unième ode de son premier livre, parce qu'elle commence par ces vers :

Dianam teneræ dicite, Virgines ;
Intonsum, Pueri, dicite Cynthium.

Mais la dernière strophe prouve que ce n'étoit qu'un de ces cantiques qu'on adressoit à ces divinités dans les calamités publiques, ou pour les prier de détourner des fléaux funestes, lorsque le peuple fesoit des vœux dans les temples de toutes les divinités adorées à Rome ; ce qu'on appeloit *Supplicare ad omnia pulvinaria deorum.* (*Anonyme.*)

POÉSIE, s. f. *Belles-Lettres.* On a écrit les révolutions des Empires ; comment n'a-t-on jamais pensé à écrire les révolutions des Arts : à rechercher dans la nature les causes physiques & morales de leur naissance, de leur accroissement, de leur splendeur, & de leur décadence ? Nous allons en faire l'essai sur la partie la plus brillante de la Littérature ; considérer la *Poésie* comme une plante ; examiner pourquoi, indigène dans certains climats, on l'y a vue naître & fleurir d'elle-même ; pourquoi, étrangère

étrangère partout ailleurs, elle n'a prospéré qu'à force de culture; ou pourquoi, sauvage & rebelle, elle s'est refusée aux soins qu'on a pris de la cultiver; enfin pourquoi, dans le même climat, tantôt elle a été florissante & féconde, tantôt elle a dégénéré.

En recherchant les causes de ces révolutions, on a trop accordé, ce semble, aux caprices de la nature & à ses inégalités. On croit avoir tout expliqué, lorsqu'on a dit que la nature, tour à tour avare & prodigue, tantôt s'épuise à former des génies, tantôt se repose & languit dans une longue stérilité. Mais la nature n'est point avare, la nature n'est point prodigue, la nature ne s'épuise point: ce sont des mots vides de sens. Imaginer qu'elle s'est accordée avec Périclès, Alexandre, Auguste, Léon X, Louis le Grand, pour faire de leur siècle celui des Muses & des Arts; c'est donner, comme on fait souvent, une métaphore pour une raison. Il est plus que probable que, sous le même ciel, dans le même espace de temps, la nature produit la même quantité de talents de la même espèce. Rien n'est fortuit, tout a sa cause; & d'une cause régulière, tous les effets doivent être constants.

La différence des climats a quelque chose de plus réel. On sait qu'en général les hommes, dans certains pays, naissent avec des organes plus délicats & plus sensibles, une imagination plus vive & plus féconde, un génie plus inventif. Mais pourquoi tout l'Orient n'auroit-il pas reçu la même influence du ciel & les mêmes dons que la Grèce? Pourquoi, dans la Grèce, des climats différents, comme la Thrace, la Béotie, & Lesbos, auroient-ils produit, l'un des Amphions & des Orphées; l'autre, des Pindares & des Corinnes; l'autre, des Alcées & des Saphos? Et s'il est vrai qu'Achille avoit pris à Thèbes la lyre sur laquelle il chantoit les héros, si la lyre thébaine dans les mains de Pindare fut couronnée de lauriers; est-ce au naturel du pays qu'en est la gloire? Ne savons-nous pas quelle idée on avoit du génie des béotiens? Tout donner & tout refuser à l'influence du climat, sont deux excès de l'esprit de systême.

Cependant, si les grecs n'ont pas été le seul peuple de l'univers ingénieux & sensible, pourquoi, dans l'art d'imiter & de feindre, n'a-t-on jamais pu l'égaler qu'en marchant sur ses traces, & qu'en adoptant ses idées, ses images, ses fictions?

Voyez dans l'Europe moderne, quand la paix, l'abondance, le luxe, la faveur des rois, & le goût des peuples ont attiré les Muses; voyez-les, dis-je, arriver en étrangères fugitives, chargées de leurs propres richesses, & portant avec elles les dieux de leur pays. Quoi de plus marqué que ce penchant pour les lieux qui les ont vues naître? Que les romains ayent imité les grecs, dont ils étoient les disciples, cela est simple & naturel: mais que, dans aucun de nos climats, la *Poésie* n'ait été florissante, qu'autant qu'on lui a laissé le caractère & les mœurs antiques; qu'elle soit depuis trois-mille ans fidèle au culte de sa première patrie; que des mœurs nouvelles & des sujets récents, elle n'aime que ce qui ressemble à ce qu'elle a vu dans la Grèce; voilà ce qui prouve qu'elle tient par essence aux qualités de son pays natal. Pourquoi cela? c'est ce que nous cherchons.

Horace donne, au succès des arts & de la *Poésie* dans la Grèce, la même cause qu'il eut à Rome.

Ut primum positis *nugari Græcia* bellis
Cœpit, & in vitium fortunâ *labier* æquâ.

Mais si ce goût fut, chez les romains, le présage ou l'effet de la corruption qui suivit la prospérité, il n'en fut pas de même chez les grecs. Les Muses, pour fleurir chez eux, n'attendirent ni le loisir de la paix, ni les délices de l'abondance. Le temps le plus orageux de la Grèce & le plus fécond en héros, fut aussi le plus fécond en hommes de génie. Depuis la naissance d'Eschyle jusqu'à la mort de Platon, l'espace d'un siècle présente ce que la Grèce a produit de plus célèbre dans les Armes & dans les Lettres. On couronnoit sur le théâtre d'Athènes l'un des héros de Marathon; Cratinus & Cratès amusoient les vainqueurs de Platée & de Salamine; Charillus les chantoit; les Miltiades, les Thémistocles, les Aristides, les Périclès aplaudissoient les chef-d'œuvres des Sophocles & des Euripides; & au milieu même des discordes nationales, des guerres de Corinthe & du Péloponnèse, de Thèbes contre Lacédémone, & de celle-ci contre Athènes, ou plus tôt d'Athènes contre la Grèce entière, la *Poésie* prospéroit encore & s'élevoit comme à travers les ruines de sa patrie.

Il y avoit donc, pour rendre la *Poésie* florissante dans ces climats, des causes indépendantes de la bonne & de la mauvaise fortune; & la première de ces causes fut le naturel d'un peuple vif, sensible, passionné pour les plaisirs de l'esprit & de l'âme, autant que pour les voluptés des sens. Je dis le naturel; & en cela les grecs différoient des romains. Ceux-ci ne se polirent qu'après s'être amollis; au lieu que ceux-là furent tels dans toute la vigueur de leur génie & de leurs vertus. La gloire des talents & la gloire des armes, l'amour des plaisirs de la paix, & le courage & la constance dans les travaux de la guerre, ne sont incompatibles, que lorsque ceux-ci tiennent plus à la rudesse & à l'austérité des mœurs qu'à la vigueur & à l'activité de l'âme. Rien n'est plus dans la nature, témoins César, Alcibiade, & mille autres guerriers, qu'un homme vaillant & sensible, voluptueux & infatigable, également passionné pour la gloire & pour les

plaisirs. C'est à quoi se trompoient les lacédémoniens, en méprisant les mœurs d'Athènes; c'est à quoi font aussi semblant de se méprendre des peuples jaloux des françois.

Caton avoit raison de reprocher à Rome d'etre devenue une ville grèque. Mais si Athènes eût voulu prendre les mœurs de l'antique Rome, elle y eût perdu de vrais plaisirs, & aquis de fausses vertus; ainsi que Rome, en devenant grèque, avoit perdu ses vertus naturelles, pour aquérir des plaisirs factices qu'elle ne goûta jamais bien.

De cela seul que les grecs étoient doués d'une imagination vive & d'une oreille sensible & juste, il s'ensuivit d'abord qu'ils eurent une langue naturellement poétique. La *Poésie* demande une langue figurée, mélodieuse, riche, abondante, variée, & habile à tout exprimer; dont les articulations douces, les sons harmonieux, les éléments dociles à se combiner en tous sens, donnent au poète la facilité de mélanger ses couleurs primitives, & de tirer de ce mélange une infinité de nuances nouvelles: telle fut la langue des grecs. Mais sans parler des mots composés dont cette langue *poétique* abonde & dont un seul fait souvent une image, ni de l'inversion qui lui est commune avec la langue des latins, ni de la liberté du choix de ses dialectes, privilège qui la distingue & dont elle seule a joui; ne parlons que de sa Prosodie & du bonheur qu'elle eut d'abord d'être soumise par la Musique aux lois de la mesure & du mouvement.

Le goût du chant est un de ces plaisirs que la nature a ménagés à l'homme pour le consoler de ses peines, le soulager dans ses travaux, & le sauver de l'ennui de lui-même. Dans tous les temps & dans tous les climats, l'homme, sensible au nombre & à la mélodie, a donc pris plaisir à chanter.

Or par un instinct naturel, tous les peuples, & les sauvages mêmes, chantent & dansent en mesure & sur des mouvements réglés. Il a donc fallu que la parole appliquée au chant ait observé la cadence, soit par un nombre de syllabes égal au nombre des sons de l'air, & dont l'air décidoit lui-même ou la vitesse ou la lenteur (ce fut la *Poésie* rhythmique), soit par un nombre de temps égaux, résultant de la durée relative & correspondante des sons de l'air & des sons de la langue (c'est ce qu'on appelle la *Poésie* métrique). Dans la première, nul égard à la longueur naturelle & absolue des syllabes; on les suppose toutes égales en durée, ou plus tôt susceptibles d'une égale vitesse ou d'une égale lenteur: telle est la *Poésie* des sauvages, celle des orientaux, celle de tous les peuples de l'Europe moderne. Dans l'autre, nul égard au nombre de syllabes; on les mesure au lieu de les compter; & les temps donnés par leur durée, décident de l'espace qu'elles peuvent remplir: telle fut la *Poésie* des grecs & celle des latins, dont les grecs furent les modèles.

Les grecs, doués d'une oreille juste, sensible, & délicate, s'étoient aperçus que, parmi les sons & les articulations de leur langue, il y en avoit qui, naturellement plus lents ou plus rapides, suivoient aussi plus facilement l'impression de lenteur ou de rapidité que la Musique leur donnoit. Ils en firent le choix; ils trouvèrent des mots qui formoient eux-mêmes des nombres analogues à ceux du chant; ils les divisèrent par classes; & en les combinant les uns avec les autres, ce fut à qui donneroit au vers la forme la plus agréable. La *Poésie* épique, la *Poésie* élégiaque, la *Poésie* dramatique eut le sien; & chaque poete lyrique se distingua par une mesure analogue au chant qu'il s'étoit fait lui-même, & sur lequel il composoit: le vers d'Anacréon, celui de Sapho, celui d'Alcée, portent le nom de ces poètes. Ainsi, leur langue ayant aquis les mêmes nombres que la Musique, il leur fut aisé, dans la suite, de modeler le mètre sur la phrase du chant; & dès lors l'art des vers & l'art du chant, réglés, mesurés l'un sur l'autre, furent parfaitement d'accord.

Que ce soit ainsi que s'est formé le systême prosodique de la langue d'Orphée & de Linus, c'est de quoi l'on ne peut douter: & qui jamais se fût avisé de mesurer les sons de la parole, sans le plaisir qu'on éprouva en essayant de la chanter? Ce plaisir une fois senti, on fit un art de le produire; l'oreille s'habitua insensiblement à donner une valeur fixe & relative aux sons articulés; la langue retint les mouvements que la Musique lui imprimoit; & l'usage ayant confirmé les décisions de l'oreille, leurs lois formèrent un systême de Prosodie régulier & constant.

Il est donc bien certain que, chez les grecs, la *Poésie*, considérée comme un langage harmonieux, dut la naissance à la Musique, & reçut d'elle ses premières lois, la mesure, & le mouvement.

Qu'on prenne la marche opposée, comme on a fait chez les modernes, c'est à dire, que l'on commence par la *Poésie*, & que la Musique ne vienne que long temps après la plier aux règles du chant; elle n'y trouvera que des nombres épars, sans précision, sans symétrie, & tels que le hasard aura pu les former.

La Prosodie donnée par la Musique fut donc, je le répète, le premier avantage de la *Poésie* chez les grecs; & qui sait le temps qu'il fallut à l'usage pour la fixer? Les latins, par imitation, se firent une Prosodie; & quoiqu'elle leur fût transmise, encore ne fut-ce pas sans peine que leur oreille s'y forma.

Græcia capta ferum victorem cepit, & artes
Intulit agresti Latio; sic horridus ille
Defluxit numerus Saturnius.

Ce vers brut & groſſier du ſiècle de Saturne, n'eſt autre choſe que le vers rhythmique, tel qu'on l'a renouvelé dans la baſſe latinité.

Mais que l'on s'imagine avec quelle lenteur les grecs, ſans modèle & ſans guide, eſſayant les ſons de leur langue & en appréciant la valeur, durent combiner ce ſyſtême, qui preſcrivoit à la parole des temps fixes & réguliers? Quelle longue habitude, quelle ancienne alliance entre la *Poéſie* & la Muſique un tel accord ne ſuppoſe-t-il pas? & combien ces deux arts avoient dû s'exercer pour former la langue d'Homère!

Homère eſt ſur les bornes les plus reculées de l'Antiquité, comme eſt ſur l'horizon une tour élevée, au dela de laquelle on ne voit plus rien & qui ſemble toucher au ciel. On eſt tenté de croire qu'il a tout inventé; mais quand il n'avoueroit pas lui-même que la *Poéſie* lyrique fleuriſſoit avant lui, la ſeule Proſodie de ſa langue en ſeroit une preuve évidente.

Le chant fut le modèle des vers. La *Poéſie* lyrique fut donc la première inventée; & l'on ſait combien, dans les fêtes, dans les jeux ſolennels, & à la table des rois, de beaux vers, chantés ſur la lyre, étoient applaudis & vantés.

Le caractère diſtinctif des grecs, entre tous les peuples du monde, fut l'importance & le ſérieux qu'ils attachoient à leurs plaiſirs. Idolâtres de la beauté, de la volupté en tout genre, tout ce qui avoit le don de charmer leurs ſens étoit divin pour eux: un ſculpteur, un peintre, un poète les raviſſoit d'admiration; Homère avoit des temples. Une courtiſane, célèbre par la beauté de ſa taille, eſt enceinte; voilà un beau modèle perdu: le peuple eſt dans la déſolation, on appelle Hippocrate pour la faire avorter; il la fait tomber, elle avorte; Athènes eſt dans la joie, le modèle de Vénus eſt ſauvé. Phriné eſt accuſée d'impiété devant l'Aréopage, l'orateur la voit convaincue; il arrache ſon voile, & dit aux vieillards, *Hé bien, faites donc périr tant de beautés*: Phriné eſt renvoyée.

Voilà le peuple chez qui les arts & la *Poéſie* ont dû naître.

Mais de ſes organes, le plus ſenſible, le plus délicat, c'étoit l'oreille. Périclès demandoit aux dieux tous les matins, non pas les lumières de la ſageſſe, mais l'élégance du langage, & qu'il ne lui échapât aucune parole qui bleſsât les oreilles du peuple athénien.

Or ſi telle fut la ſenſibilité des grecs pour la ſimple mélodie de la parole, qu'elle feſoit preſque tout le charme, toute la force de l'Éloquence, & que la Philoſophie elle-même employoit plus de ſoins à bien dire qu'à bien penſer, sûre de gagner les eſprits ſi elle captivoit les oreilles; quel devoit être l'aſcendant d'une *Poéſie* éloquente ſecondée par la Muſique, & d'une belle voix chantant des vers ſublimes ſur des accords harmonieux?

Nous croyons entendre des fables, lorſqu'on nous dit que, chez les grecs, une corde ajoutée à la lyre étoit une innovation politique; que les Sages mêmes en auguroient un changement dans les mœurs, une révolution dans l'État; que, dans un plan de gouvernement ou dans un ſyſtême de lois, on examinoit ſérieuſement ſi tel ou tel mode de Muſique y ſeroit admis ou en ſeroit exclu: & cependant rien n'eſt plus vrai, ni plus naturel chez un peuple qui étoit dominé par les ſens.

Un poète lyrique fut donc, chez les grecs, un perſonnage recommandable: ces peuples révéroient en lui le pouvoir qu'il avoit ſur eux; & de la haute idée qu'ils en avoient conçue, réſultent naturellement les progrès que fit ce bel art. *Voyez* LYRIQUE.

C'eſt donc bien chez les grecs que la *Poéſie* lyrique a dû naître, fleurir, & ſervir de prélude à la *Poéſie* épique & dramatique, dont elle avoit formé la langue, &, ſi j'ôſe le dire, accordé l'inſtrument.

La *Poéſie* enfin put ſe paſſer du chant, & ſon langage harmonieux lui ſuffit pour charmer l'oreille. Mais en quittant la lyre, elle prit le pinceau: ce fut alors qu'elle dut ſentir tous les avantages du climat qui l'avoit vu naître. Quel amas de beautés pour elle!

Dans le phyſique, une variété, une richeſſe inépuiſable; les plus beaux ſites, les plus grands phénomènes, les plus magnifiques tableaux; des fleuves, des montagnes, des mers, des forêts, des vallons fertiles & délicieux; des villes, des ports floriſſants; des États dont les arts les plus dignes de l'homme, l'Agriculture & le Commerce, feſoient la force & l'opulence; tout cela, dis-je, raſſemblé comme ſous les ieux du poète! Non loin de là, & comme en perſpective, le contraſte des fertiles champs de l'Égypte & de la Libye, avec de vaſtes & de brûlants déſerts peuplés de tigres & de lions; plus près, le magnifique ſpectacle de vingt royaumes répandus ſur les côtes de l'Aſie mineure; d'un côté, ce riant & ſuperbe tableau des îles de la mer Égée; de l'autre, les monts enflammés & l'affreux détroit de Sicile; enfin tous les aſpects de la nature & l'abrégé de l'univers dans l'eſpace qu'un voyageur peut parcourir en moins d'un an: quel théâtre pour la *Poéſie* épique!

Dans le moral, tout ce que pouvoit offrir de curieux à peindre un nombreux aſſemblage de colonies de diverſe origine, tranſplantées ſous un même ciel, ayant chacune ſes dieux tutélaires, ſes coutumes, ſes lois, ſes fondateurs, & ſes héros: à chaque pas des mœurs nouvelles & ſouvent oppoſées; mais partout un caractère décidé, voiſin de la nature, par ſon ingénuïté, par la franchiſe & le relief des paſſions, des vertus, & des vices; ici, plus doux & plus ſenſible; là,

plus vigoureux, plus austère; ailleurs sauvage & un peu féroce, mais naturel, simple, énergique, & facile à peindre à grands traits: l'influence des peuples dans l'administration, source de troubles pour un État & d'incidents pour un Poème; le mélange des esclaves & des hommes libres, usage barbare, mais fécond en aventures pathétiques; l'exil volontaire après le crime, sorte d'expiation qui, de tant de héros, fesoit d'illustres vagabonds; l'hospitalité, ce devoir si précieux à l'humanité & si favorable à la *Poésie;* la piété envers les étrangers, le respect pour les suppliants, le caractère inviolable qu'imprimoit la mort aux volontés dernières: la foi que l'on donnoit aux songes, aux présages, aux prédictions des mourants; la force des serments, l'horreur attachée au parjure: la religieuse terreur qu'inspiroit aux enfants la malédiction des pères, & l'imprécation des malheureux à ceux qui les fesoient souffrir, dernières armes de la foiblesse, dernier frein de la violence, dernière ressource de l'Innocence, qui, dans son abattement même, étoit par là redoutable aux méchants: d'un autre côté, les récompenses attachées à la gloire & à la vertu; les éloges de la patrie, des statues ou des tombeaux: enfin la vie modeste & retirée des femmes, cette décence austère, cette simplicité, cette piété domestique, ces devoirs d'épouse & de mère si religieusement remplis: & parmi ces mœurs dominantes, des singularités locales; dans la Thrace, une ardeur, une audace guerrière qui relevoit encore l'éclat de la beauté; à Lacédémone, une fierté qui ne rougissoit que de la foiblesse, une vertu sévère & mâle, une honnêteté sans pudeur; la chasteté milésienne, & la volupté de Lesbos: tous extrêmes que la *Poésie* est si heureuse d'avoir à peindre, parce qu'elle y emploie ses plus vives couleurs.

Dans le génie, la liberté qui élève l'âme des poètes comme celle des citoyens; l'esprit patriotique, sans cesse aiguillonné par la rivalité & la jalousie de vingt Républiques voisines; l'ivresse de la prospérité, qui, en même temps qu'elle ôte la sagesse du conseil, donne l'audace de la pensée; la vanité des grecs, qui avoit prodigué l'héroïque & le merveilleux pour illustrer leur origine; leur imagination, qui animoit tout dans la nature, qui ennoblissoit jusqu'aux détails les plus familiers de la vie; leur sensibilité, qui leur fesoit préférer à tout le plaisir d'être émus, & qui sembloit aller sans cesse au devant de l'illusion, en admettant sans répugnance tout ce qui la favorisoit, en écartant toute réflexion qui en auroit détruit le charme; un peuple enfin dominé par ses sens, livré à leur séduction, & passionnément amoureux de ses songes.

Dans les connoissances humaines, ce mélange d'ombre & de lumière, si favorable à la *Poésie* lorsqu'il se combine avec un génie inquiet & audacieux, parce qu'il met en activité les forces de l'âme & la curiosité de l'esprit: la Physique & l'Astronomie, couvertes d'un voile mystérieux, & laissant imaginer aux hommes tout ce qu'ils vouloient, pour suppléer aux lois de la nature & à ses ressorts qu'ils ne connoissoient pas; une curiosité impuissante d'en pénétrer les phénomènes, source intarissable d'erreurs ingénieuses & poétiques, car l'ignorance fut toujours mère & nourrice de la fiction.

Dans les arts, la manière de combattre & de s'armer de ces temps-là, où l'homme, livré à lui-même, se dèvelopoit aux ieux du poète avec tant de noblesse, de grâce, & de fierté: la Navigation, plus périlleuse & par là plus intéressante; où le courage, au défaut de l'art, étoit sans cesse mis à l'épreuve des dangers les plus effrayants; où ce qui nous est devenu familier par l'habitude, étoit merveilleux par la nouveauté; où la mer, que l'industrie humaine semble avoir applanie & domptée, ne présentoit aux ieux des matelots que des abîmes & des écueils: le peu de progrès des méchaniques; car l'homme n'est jamais plus intéressant & plus beau que lorsqu'il agît par lui-même; & ce que disoit un spartiate en voyant paroître à Samos la première machine de guerre, *C'est fait de la valeur*, on put le dire aussi de la *Poésie* épique, dès que l'homme aprit à se passer d'être robuste & vigoureux.

Dans l'Histoire, une tradition mélée de toutes les fables qu'elle avoit pu recueillir en passant par l'imagination des peuples, & susceptible de tout le merveilleux que les poètes y vouloient répandre, le peu de connoissance qu'on avoit alors du passé, leur laissant la liberté de feindre, sans jamais être démentis.

Enfin une Religion, qui parloit aux ieux & qui animoit tout dans la nature, dont les mystères étoient eux-mêmes des peintures délicieuses, dont les cérémonies étoient des fêtes riantes ou des spectacles majestueux; un dogme, où ce qu'il y a de plus terrible, la mort & l'avenir, étoit embelli par les plus brillantes peintures; en un mot, une Religion poétique, puisque les poètes en étoient les oracles, & peut-être les inventeurs. Voilà ce qui environnoit la *Poésie* épique dans son berceau.

Mais ce qui intéresse plus particulièrement la Tragédie que le Poème épique, une foule de dieux, comme je l'ai dit ailleurs, passionnés, injustes, violents, divisés entre eux & soumis à la destinée; des héros issus de ces dieux, servant leur haîne & leur fureur, & les intéressant eux-mêmes dans leurs querelles ou leurs vengeances; les hommes esclaves de la fatalité, misérables jouets des passions des dieux & de leur volonté bisarre; des oracles obscurs, captieux, & terribles; des expiations sanguinaires; des sacrifices de sang humain; des crimes avoués, commandés par le Ciel; un contraste éternel entre les lois de la nature & celles de la destinée, entre la Morale & la Religion;

des malheureux placés comme dans un détroit ſur le bord de deux précipices, & n'ayant bien ſouvent que le choix des remords : voilà ſans doute le ſyſtême religieux le plus épouvantable, mais par là même le plus poétique, le plus tragique qui fut jamais. L'Hiſtoire ne l'étoit pas moins.

La Grèce avoit été peuplée par une foule de colonies, dont chacune avoit eu pour chef un aventurier courageux. La rivalité de ces fondateurs, dans des temps de férocité, avoit produit des diſcordes ſanglantes. La jalouſie des peuples & leur vanité avoient groſſi tous les traits de l'hiſtoire de leur pays, ſoit en exagérant les crimes des ancêtres de leurs voiſins, ſoit en rehauſſant les vertus & les faits héroïques de leurs propres ancêtres. De là ce mélange d'horreur & de vertus dans les mêmes héros : chaque famille avoit ſes forfaits & ſes malheurs héréditaires ; le rapt, le viol, l'adultère, l'inceſte, le parricide, formoient l'hiſtoire de ces premiers brigands ; hiſtoire abominable, & d'autant plus tragique. Les Danaïdes, les Pélopides, les Atrides, les fables de Méléagre, de Minos, & de Jaſon, les guerres de Thèbes & de Troie, ſont l'effroi de l'humanité & les tréſors du Théâtre ; tréſors d'autant plus précieux, que ces horreurs étoient ennoblies par le mélange du merveilleux. Pas un de ces illuſtres ſcélérats qui n'eût un dieu pour père ou pour complice : c'étoit la réponſe & l'excuſe que ces peuples donnoient ſans doute au reproche qu'on leur feſoit ſur les crimes de leurs aïeux : la volonté des dieux, les décrets de la deſtinée, un aſcendant irréſiſtible, une erreur fatale, avoient tout fait ; & ce fut là comme la baſe de tout le ſyſtême tragique : car la fatalité, qui laiſſe la bonté morale au coupable, qui attache le crime à la vertu & le remords à l'innocence, eſt le moyen le plus puiſſant qu'on ait imaginé pour effrayer & attendrir l'homme ſur le deſtin de ſon ſemblable. Auſſi l'hiſtoire fabuleuſe des grecs eſt-elle la ſeule vraîment tragique dans les annales du monde entier ; & ce mélange en eſt la cauſe.

Mais ce qui tenoit de plus près encore aux évènements politiques, c'eſt cette ivreſſe de la gloire & des proſpérités que les athéniens avoient rapportée de Marathon, de Salamine, & de Platée ; ſentiment qui exaltoit les âmes, & ſurtout celles des poètes : c'eſt ce même orgueil, ennemi de toute domination & charmé de voir dans les rois les jouets de la deſtinée, cet orgueil, ſans ceſſe irrité par la menace des monarques de l'Orient, & par le danger de tomber ſous les griffes de ces vautours, c'eſt là, dis-je, ce qui donna une impulſion ſi rapide & ſi forte au génie tragique, & lui fit faire en un demi ſiècle de ſi incroyables progrès.

Du côté de la Comédie, les mœurs grèques avoient auſſi des avantages qui leur ſont propres, & qu'on ne trouve point ailleurs. Chez un peuple vif, enjoué, naturellement ſatirique, & dont le goût exquis pour la plaiſanterie a fait paſſer en proverbe le ſel piquant & fin dont il l'aſſaiſonnoit ; chez ce peuple républicain & libre cenſeur de lui-même, que l'on s'imagine un théâtre où il étoit permis de livrer à la riſée de la Grèce entière, non ſeulement un citoyen ridicule ou vicieux, mais un juge inique & vénal ; un dépoſitaire du bien public, négligent, avare, infidèle ; un magiſtrat ſans talent ou ſans mœurs, un Général d'armée ſans capacité, un riche ambitieux qui briguoit la faveur du peuple, ou un fripon qui le trompoit ; en un mot le peuple lui-même, qui ſe laiſſoit traduire en plein théâtre, comme un vieillard chagrin, biſarre, crédule, imbécille, eſclave, & dupe de ces brigands publics, qui le flattoient & l'opprimoient : qu'on s'imagine ces perſonnages d'abord expoſés ſur la ſcène & nommés par leur nom, enſuite (lorſqu'il fut défendu de nommer) ſi bien déſignés par leurs traits & par toute eſpèce de reſſemblance, qu'on les reconnoiſſoit en les voyant paroître ; & qu'on juge de là combien le génie comique, animé par la jalouſie & la malignité républicaine, devoit avoir à s'exercer !

Ainſi, la *Poéſie* trouva tout diſpoſé comme pour elle dans la Grèce ; & la nature, la fortune, l'opinion, les lois, les mœurs, tout s'étoit accordé pour la favoriſer.

Il ſera bien aiſé de voir à préſent dans quel autre pays du monde elle a trouvé plus ou moins de ces avantages.

J'ai déja dit que, chez les romains, elle s'étoit fait une Proſodie modelée ſur celle des grecs ; mais n'ayant ni la lyre dans la main des poètes pour ſoutenir & animer les vers, ni les mêmes objets d'éloquence & d'enthouſiaſme, ni ce miniſtère public qui la conſacroit chez les grecs ; la *Poeſie* lyrique ne fut à Rome qu'une ſtérile imitation, ſouvent froide & frivole, preſque jamais ſublime. *Voyez* LYRIQUE.

La gravité des mœurs romaines s'étoit communiquée au culte : une majeſté ſérieuſe y régnoit ; la ſévère décence en avoit banni les grâces, les plaiſirs, la volupté, la joie. Les jeux, à Rome, n'étoient que des exercices militaires ou des ſpectacles ſanglants ; ce n'étoient plus ces ſolennités où vingt peuples venoient en foule voir diſputer la couronne olympique. Un poète qui, dans le cirque, ſeroit venu ſérieuſement célébrer le vainqueur au jeu du diſque ou de la lutte, auroit excité la riſée des vainqueurs du monde. Rome étoit trop occupée de grandes choſes pour attacher de l'importance à de frivoles jeux ; elle les aimoit, comme on aime quelquefois une maitreſſe, paſſionnément & ſans l'eſtimer.

Si quelquefois la *Poéſie* lyrique célébroit dans Rome des triomphes ou des vertus, ce n'étoit point le miniſtère d'un homme inſpiré par les

dieux ou avoué par la Patrie; c'étoit le tribut perſonnel d'un poete qui feſoit ſa cour, & quelquefois l'hommage d'un complaiſant ou d'un flatteur.

On voit donc bien qu'en ſuppoſant Rome peuplée de génies faits pour exceller dans cet art, les cauſes morales qui auroient dû les faire éclore & les dèveloper n'étant pas les mêmes que dans la Grèce, ils n'auroient jamais pris le même accroiſſement.

La *Poéſie* épique trouva dans l'Italie une partie des avantages qu'elle avoit eus dans la Grèce, moins de variété pourtant, moins d'abondance & de richeſſes, ſoit dans les deſcriptions phyſiques, ſoit dans la peinture des mœurs : mais ce qu'elle eut à regretter ſurtout, ce fut l'obſcurité des temps appelés *héroïques*.

Les évènements paſſés demandent, pour être agrandis aux ieux de l'imagination, non ſeulement une grande diſtance, mais une certaine vapeur répandue dans l'intervalle. Quand tout eſt bien connu, il n'y a plus rien à feindre. Depuis Numa juſqu'à Auguſte, l'enchaînement des faits étoit écrit & conſigné; le petit nombre des fables répandues dans les annales étoit ſans ſuite, comme ſans importance : ſi le poète eût voulu exagérer les faits & leur donner des cauſes étonnantes & merveilleuſes; non ſeulement la ſincérité de l'Hiſtoire, mais la vûe familière des lieux où ces faits étoient arrivés, les eût réduits à leur juſte valeur. Comment exagérer aux ieux de Rome la défaite des volſques ou celle des ſabins ? Le ſeul ſujet vraiment épique qu'il fût poſſible de tirer des premiers temps de Rome, eſt celui que Virgile a pris, parce qu'il eſt un des derniers rameaux de l'hiſtoire fabuleuſe des grecs.

Les évènements, dans la ſuite, eurent plus de grandeur, mais de cette grandeur réelle que la vérité hiſtorique préſente tout entière & met au deſſus de la fiction. Les guerres puniques, celles d'Aſie, celles d'Épire, d'Eſpagne, & des Gaules, la guerre civile elle-même, ne laiſſoient à la *Poéſie* ſur l'Hiſtoire, que l'avantage de décrire les mêmes faits & de peindre les mêmes hommes, d'un ſtyle plus élevé, plus harmonieux, plus animé peut-être, & plus haut en couleur; mais ni les cauſes, ni les moyens, ni les détails intéreſſants, rien ne pouvoit ſe déguiſer.

Les auſpices & les préſages pouvoient entrer pour quelque choſe dans les réſolutions & dans les évènements : mais ſi l'on eût vu Neptune ſe déclarer en faveur des carthaginois, & Mars en faveur des romains, Vénus en faveur de Céſar, Minerve en faveur de Pompée; la gravité romaine auroit trouvé puérils ces vains ornements de la Fable, dans des récits dont la vérité ſimple avoit par elle-même tant d'importance & de grandeur.

Ainſi, Varius & Pollion n'étoient guère plus libres dans leurs compoſitions, que Tite-Live & que Tacite. On voit même que le jeune Lucain, avec tout le feu de ſon génie, & quoiqu'il eût pris pour ſujet de ſon poème un évènement dont l'importance ſembloit juſtifier l'entremiſe des dieux, ne les y a montrés que de loin, en philoſophe plus qu'en poète, comme ſpectateurs, comme juges, mais ſans les engager & ſans les faire agir dans la querelle de ſes héros.

Les évènements & les mœurs que nous préſente l'hiſtoire romaine, ſemblent avoir été plus favorables à la Tragédie. Mais ſi l'on conſidère que les mœurs romaines n'étoient rien moins que paſſionnées; que le courage & la grandeur d'âme, l'amour de la gloire & de la liberté, en étoient les vertus; que l'orgueil, la cupidité, l'ambition en étoient les vices; que les exemples de conſtance, de généroſité, de dévouement qui nous frapent dans l'héroïſme des romains, étant des actes volontaires, ne pouvoient en faire un objet ni pitoyable ni terrible; que les deux cauſes de malheur qui dominent l'homme & qui le rendent véritablement miſérable, l'aſcendant de la deſtinée & celui de la paſſion, n'entroient pour rien dans les ſcènes tragiques dont l'hiſtoire romaine abonde; qu'il étoit même de l'eſſence du courage romain d'oppoſer au malheur une froideur ſtoïque qui dédaignoit la plainte & qui ſéchoit les larmes; on reconnoitra que les Régulus, les Catons, les Porcies, les Cornélies étoient propres à élever l'âme, mais nullement à l'émouvoir ni de terreur ni de pitié.

Qu'on examine les ſujets romains les plus forts, les plus pathétiques : on peut tirer de ceux de Coriolan, de Scévole, de Manlius, de Lucrèce, de Céſar, une ou deux ſituations dignes d'un grand Théâtre; mais cette continuïté d'action véhémente & pathétique des ſujets grecs, où la trouver ? Les ſujets romains ne ſont grands, ou plus tôt leur grandeur ne ſe ſoutient que par les mœurs & les ſentiments que Corneille en a tirés; & ce n'étoient pas des mœurs, des ſentiments, & des maximes, mais des tableaux peints à grands traits, qu'il falloit ſur de grands théâtres, comme ceux de Rome & d'Athènes. *Voyez* TRAGÉDIE.

Une ſeule époque dans Rome fut favorable à la Tragédie : ce fut celle de la tyrannie & de la ſervitude, des délateurs & des proſcrits. Alors, ſans doute, le tableau de ſes calamités auroit attendri Rome; & la foibleſſe & l'innocence fugitives dans les déſerts, réfugiées dans les tombeaux, pourſuivies, arrachées de ces derniers aſîles, trainées aux pieds d'un monſtre couronné, & livrées au fer des licteurs ou réduites au choix du ſupplice; ce contraſte d'une férocité & d'une obéiſſance également ſtupides; cet abattement inconcevable d'un peuple, qui avoit tant de fois bravé la mort, qui la bravoit encore, & qui trembloit devant des maîtres auſſi lâches qu'impérieux; ce mélange d'un reſte d'héroïſme avec une baſſeſſe

d'esclaves abrutis ; cette chute épouvantable de Rome, libre & maitresse du monde, sous le joug des plus vils des hommes, des plus indignes de régner & de vivre, d'un Claude, d'un Caligula, qui auroient été le rebut des esclaves s'ils étoient nés parmi les esclaves; ces deux extrémités des choses humaines, rapprochées sur un théâtre, auroient été sans doute le tableau le plus pitoyable & le plus effrayant de nos misérables destinées. Mais en fesant verser des larmes, elles auroient peut-être fait songer à verser du sang; Rome, en se voyant elle-même dans ce tableau épouvantable, auroit frémi de l'excès de ses maux; la honte & l'indignation pouvoient ranimer son courage; & ses oppresseurs n'avoient garde de lui présenter le miroir. On voit que, sous Tibère, Émilius-Scaurus, pour avoir fait dire peut-être innocemment, dans la tragédie d'Atrée, ces paroles d'Euripide : *Il faut supporter la folie de celui qui commande* (*stultitiam imperantis*), fut condanné à se donner la mort.

Ainsi, dans les temps de la liberté, les mœurs romaines n'avoient rien de tragique; & dans les temps de calamité, la Tragédie n'étoit plus libre. De là vient que, sous Auguste même, le seul temps où la Tragédie fleurit à Rome, la plupart des poètes ne fesoient qu'imiter les grecs, & transporter sur le théâtre romain les sujets de celui d'Athènes, en observant sans doute avec un soin timide d'éviter les allusions.

Les mœurs romaines étoient encore moins propres à la Comédie : dans les premiers temps, elles étoient simples & austères; & quand la corruption s'y mit, elles furent encore trop sérieusement vicieuses pour être ridicules. Des parasites, des flatteurs, des fâcheux désœuvrés, curieux, babillards, étoient quelque chose pour une satire, peu pour une intrigue comique. Il n'y eut de comique sur le théâtre de Rome que ce qu'on avoit pris du théâtre des grecs, des valets fourbes; des jeunes gens crédules, inconstants, prodigues, libertins; des vieillards soupçonneux, avares, chagrins, difficiles, grondeurs; des courtisanes artificieuses, qui ruinoient les pères & trompoient les enfants: voilà Plaute & Térence, d'après Ménandre & Cratinus.

L'impudence d'Aristophane & ses satires diffamantes contre les femmes n'eurent point d'imitateurs à Rome : on peut même observer qu'Horace, dans son épitre sur l'*Art poétique*, en indiquant les mœurs & les caractères à peindre, ne dit des femmes que ces deux mots, à propos de la Tragédie, *Aut matrona potens, aut sedula nutrix*; & pas un mot à propos du Comique.

Ce n'est pas que, du temps d'Horace, les mœurs des dames romaines ne fussent déja bien dignes de censure : on peut voir comme il les a peintes; & sous les empereurs la licence n'eut plus de frein. Mais cette licence donnoit prise à la Satire plus qu'à la Comédie; car celle-ci veut se jouer des caractères qu'elle imite : la frivolité, la folie, la vanité, les travers de l'esprit, les séductions & les méprises de l'amour propre, les vices les plus méprisables & les moins dangereux, ceux dont l'homme est plus tôt la dupe que la victime ; voilà ses objets favoris : or les dames romaines ne s'amusoient pas à être ridicules, & des mœurs frivoles ne sont pas celles que nous a peintes Juvénal ; le vice étoit trop impudent, trop hardi pour être risible.

Ainsi, la Tragédie & la Comédie furent également étrangères dans Rome; & par la même raison que le génie en étoit emprunté, le goût n'en fut jamais sincère. Horace, qui accorde aux romains assez d'amour & de talent pour la Tragédie,

Et placuit sibi naturâ sublimis & acer,
Nam spirat tragicum satis & feliciter audet;

Horat.

Horace ne laisse pas de se plaindre que la Jeunesse romaine n'étoit sensible qu'au vain plaisir de la décoration théatrale. L'âme des chevaliers, dit-il, avoit passé de leurs oreilles dans les ieux :

Verum equitis quoque jam migravit ab aure voluptas
Omnis ad incertos oculos, & gaudia vana.

Id.

Encore avoit-on beau donner à la pompe du spectacle toute la magnificence possible, l'attention des romains ne pouvoit être captivée par des fables qui leur étoient étrangères. Le bruit des cabales du peuple & des chevaliers, pour & contre la pièce, l'interrompoit à chaque instant. Les acteurs élevoient la voix, & supplioient les spectateurs de vouloir bien encore écouter quelque chose; mais ils n'étoient point entendus. Souvent, au milieu de la scène la plus pathétique, on demandoit un combat d'animaux ou d'athlètes.

. . . . . . *Media inter carmina poscunt*
Aut ursum aut pugiles . . . . . .
. . . . . . *Nam quæ pervincere voces*
Evaluère sonum, referunt quem nostra theatra?
Garganum mugire putes nemus, aut mare Tuscum,
Tanto cum strepitu ludi spectantur, & artes,
Divitiæque peregrinæ, quibus oblitus actor
Quum stetit in scenâ, concurrit dextera levæ.
Dixit adhuc aliquid? Nil sanè. Quid placet ergo?

Ibid.

La Comédie ne les attachoit guère davantage, pour peu qu'elle fût sérieuse. On sait que l'*Hécyre* de Térence fut abandonnée pour des danseurs de corde & des gladiateurs. Enfin l'on vit les pantomimes chasser les comédiens de Rome : tant il est

vrai que, chez les romains, le goût de la *Poésie* dramatique ne fut qu'un goût de fantaisie, de vanité, d'ostentation; un goût léger, capricieux, comme sont tous les goûts factices; un plaisir aussi peu sensible qu'il leur étoit peu naturel.

Les seuls genres de *Poésie* qui pouvoient naître & fleurir dans l'ancienne Rome, comme analogues à son génie, étoient la *Poésie* morale ou philosophique, la *Poésie* pastorale, l'Élégie amoureuse, & la Satire; tout le reste y fut transplanté.

Vers la fin du onzième siècle, on vit la *Poésie* commencer en Provence en langage roman, ou romain corrompu, comme elle avoit fait dans la Grèce, par des chants héroïques & satiriques; ensuite essayer le Dialogue, & vouloir même imiter l'action. Plusieurs de ces poëtes, appelés *Troubadours*, étoient bons gentilshommes, quelques-uns princes couronnés; le plus grand nombre, ambulants comme Homère, vivoient à peu près comme lui: ils étoient accueillis dans les petites Cours des ducs & des comtes de ce temps-là, quelquefois même favorisés des Dames. Mais c'en étoit assez pour donner lieu à des gentillesses naïves, non pour exciter le génie à s'élever sans modèle & sans guide, & à créer un art qui lui étoit inconnu. Ainsi, la *Poésie*, après avoir été vagabonde & accueillie çà & là durant l'espace de deux-cents cinquante ans, sans aucun établissement fixe, sans aucun point de ralliement, aucun objet public d'émulation & d'enthousiasme, aucun théâtre élevé à sa gloire, aucune fête, aucun spectacle où elle pût se signaler, abandonna sa nouvelle patrie à la fin du treizième siècle; & en passant en Italie, où commençoient à renaître les arts, elle y porta l'usage de la rime & les écrits des troubadours, premiers modèles des italiens.

Des universités sans nombre fondées dans toute l'Europe, l'étude des langues grèque & latine mise en vigueur, les récompenses des Souverains & les dignités de l'Église accordées aux hommes célèbres par leur savoir & par leurs talents, plus que tout cela l'invention de l'Imprimerie, annonçoient la renaissance des Lettres en Europe : & quoique les premiers rayons de cette aurore eussent éclairé la France, ce fut vraîment en Italie que la lumière se répandit; soit à la faveur du commerce de l'Orient & du voisinage de la Grèce, d'où les arts & les Lettres passèrent à Venise, & de Venise à Rome & à Florence; soit à cause de la considération plus singulière que l'Italie accordoit aux Muses, & du triomphe poétique rétabli dans Rome, où, depuis Théodore, il étoit aboli; soit par l'inestimable facilité qu'eurent bientôt les talents de puiser dans les sources de l'Antiquité, dont les précieux restes avoient été recueillis & déposés dans les bibliothèques de Florence & de Rome; soit enfin, grâce à l'amour éclairé, sincère, & généreux, dont Léon X & les ducs de Florence, les Médicis, honoroient les Lettres.

Mais quoique l'Italie moderne fût, à quelques égards, plus favorable à la *Poésie* que l'ancienne Rome, par la jalousie & la rivalité des petits États qui la composoient, par la diversité & la singularité des mœurs de ses peuples, par l'importance qu'ils attachoient aux arts, & la gloire qu'ils avoient mise à s'effacer l'un l'autre en les fesant fleurir : les deux grandes sources de la *Poésie* ancienne, l'Histoire & la Religion, n'étant plus les mêmes, le génie se ressentit de la sècheresse de l'une & de l'autre; & le laurier de la *Poésie*, après avoir poussé quelques rameaux, périt sur ce terroir ingrat.

Dans l'Italie moderne, la *Poésie*, dès sa naissance, s'étoit consacrée à la Religion; mais par un zèle mal entendu, on lui fit donner des spectacles pieusement ridicules, au lieu de l'initier aux cérémonies religieuses & de l'appeler dans les temples, où elle auroit produit des hymnes & des chœurs sublimes.

L'erreur de toute l'Europe fut que les mystères de la Religion pouvoient prendre la place des spectacles profanes. Nous avons fait voir que le merveilleux de ces mystères ineffables n'étoit rien moins que dramatique. C'étoit à la *Poésie* lyrique à les célébrer; ils étoient reservés pour elle : car l'Éloquence & l'Harmonie peuvent donner aux idées un caractère imposant, auguste, & sublime, auquel l'imitation théatrale ne sauroit s'élever. Comment peindre aux ieux, sur la Scène, l'*In sole posuit tabernaculum suum,* ou le *Volavit super pennas ventorum ?*

Il est donc bien étonnant que l'Italie, ayant mis tant de magnificence à décorer ses temples, ayant porté si loin la pompe de ses fêtes, ayant employé les peintres, les sculpteurs, les musiciens les plus célèbres à donner plus d'éclat à ses solennités, ayant toléré même le sacrifice le plus cruel de la nature pour conserver de belles voix, n'ait pas daigné proposer des prix & le triomphe poétique à qui célèbreroit, dans les plus beaux cantiques, ou les mystères de la Foi, ou les vertus de ses héros.

La langue vulgaire étoit bannie des solennités de l'Église; & la naïve simplicité des hymnes déja consacrées ne laissa rien désirer de plus beau : peut-être aussi que, dans les rites, on craignit les innovations. Quoi qu'il en soit, les arts qui ne parloient qu'aux sens, furent tous appelés à décorer le culte; & le seul qui parloit à l'âme, fut dédaigné comme inutile ou négligé comme superflu.

Dans le profane, la *Poésie* lyrique n'eut pas plus d'émulation. Les guerres civiles dont l'Italie avoit été déchirée, les schismes, les séditions, les révolutions sanglantes dont elle venoit d'être le théâtre, l'ascendant & la domination du saint Siège sur tous les trônes de l'Europe, & les secousses que les deux Puissances se donnoient réciproquement

proquement & si fréquemment l'une à l'autre, auroient offert à de nouveaux Tyrtées des circonstances favorables pour naître & pour se signaler: mais ce que j'ai dit de l'ancienne Rome, je le dis de l'Italie moderne & de tout le reste de l'Europe; pour donner de la dignité & de l'importance au talent du poète, & faire de lui, comme dans la Grèce, un homme public révéré, il eût fallu des peuples aussi sérieusement passionnés que les grecs pour les charmes de la *Poésie*. Or soit que la nature n'eût pas donné aux italiens une oreille aussi délicate & une imagination aussi vive, soit que la Musique ne fût pas encore en état d'ajouter aux charmes des vers, soit que les circonstances qui décident le goût, la mode, l'opinion publique, ne fussent pas assez favorables; il est certain qu'un poète lyrique qui, dans l'Italie, à la renaissance des Lettres, & dans les temps même où elles y ont fleuri, se seroit érigé en orateur public, auroit été reçu comme un histrion d'autant plus ridicule, que l'objet de ses chants auroit été plus sérieux.

La *Poésie* épique fut plus heureuse dans l'Italie moderne. Elle avoit fait ses premiers essais en Provence vers le onzième siècle; elle trouva dans l'Italie une langue plus riche & plus mélodieuse, espèce de latin altéré, affoibli, mais qui, dans sa corruption, avoit retenu du latin pur un grand nombre de mots, quelques inversions, & des traces de Prosodie. Aux avantages de cette langue déja cultivée par Dante, Bocace, & Pétrarque, se joignoient, en faveur de la *Poésie* épique, l'esprit de superstition, dont l'Italie étoit le centre, les mœurs de la chevalerie, qui avoient été l'héroïsme gaulois, & qui restoient encore à peindre; & l'intérêt vif & récent de l'expédition des croisades, sujet héroïque & sacré, & d'un intérêt à la fois religieux & profane, sujet par là peut-être unique dans toute l'Histoire moderne.

L'Arioste, dans un poème héroï-comique, le Tasse, dans un poème sérieux & vraîment épique, profitèrent de ces avantages, tous deux en hommes de génie. L'un, se jouant de l'héroïsme & de la galanterie chevaleresque, & surtout du merveilleux de la magie, employa l'imagination la plus brillante & la plus féconde à renchérir sur la folie des romans; & par le brillant coloris de sa poésie, la gaîté qu'il mêle au récit des aventures de ses héros, la grâce, la variété, la facilité de son style, il a fait, d'une composition insensée, un modèle de *Poésie*, d'agrément, & de goût. L'autre, plus sage & plus sévère, au lieu de se jouer de l'art, en a subi les lois & vaincu les difficultés par la force de son génie: plus animé que l'*Énéide*, plus varié que l'*Iliade*, & d'un intérêt plus touchant, si son Poème n'a pas des beautés aussi sublimes que ses modèles, il en a de plus attrayantes & se soutient à côté d'eux. L'Arioste & le Tasse firent donc oublier le Boyardo & le Pulci, qui leur avoient ouvert la route; mais

en puisant dans les nouvelles sources, ils les tarirent pour jamais.

L'héroïsme chevaleresque n'a qu'un seul caractère, c'est de consacrer la valeur au service de la foiblesse, de l'innocence, & de la beauté, & de mettre la gloire des hommes à défendre celle des femmes. Il suit de là que lorsque, dans un Poème sérieux ou comique, on a fait rompre vingt fois des lances pour les intérêts de l'amour, les aventures romanesques sont épuisées, & qu'on ne peut plus revenir sur cette espèce d'héroïsme sans repasser sur les mêmes traces: & c'est en effet ce qui est arrivé.

Le merveilleux de la magie, celui de la Religion même, considérés poétiquement, ne sont pas des sources plus abondantes; & la Mythologie a sur l'une & sur l'autre des avantages infinis. *Voyez* Merveilleux.

Si l'Italie n'eut que deux poèmes épiques, ce n'est donc point parce qu'elle n'eut que deux génies propres à réussir dans ce genre élevé; mais parce qu'un troisième, après eux, auroit trouvé la carrière épuisée; & qu'il en est de l'Histoire & de la Théurgie modernes, comme de ces terreins superficiellement fertiles, que ruinent une ou deux moissons.

Comme l'action du Poème dramatique ne demande ni la même importance du côté de l'évènement historique, ni les mêmes ressources du côté du merveilleux; & que les deux grands intérêts de la Tragédie, la compassion & la terreur, naissent des grandes calamités: il semble que l'Italie, dans les temps désastreux qui avoient précédé la renaissance des Lettres, ayant été, presque sans relâche, un théâtre sanglant de discorde, de guerres politiques & religieuses, étrangères & domestiques, de haînes & de factions, de séditions, de complots, & de crimes; la Tragédie, dans aucun pays ni dans aucun siècle, n'a dû trouver un champ plus vaste & plus fécond. De tous les pays de l'Europe, l'Italie est pourtant celui où elle a eu le moins de succès, jusqu'au temps où elle y a paru secondée par la Musique; & alors même, ce n'a pas été dans l'Histoire moderne qu'elle a pris ses sujets. Une singularité si frapante doit avoir ses causes dans la nature; & les voici.

Point d'effort de génie, sans émulation; point de progrès dans un art, sans un concours d'artistes animés à s'effacer les uns les autres. Or le concours des poètes dramatiques & leur émulation supposent des théâtres élevés à leur gloire, & un peuple nombreux, passionné pour leur art, assemblé pour les applaudir. Ce n'est pas assez qu'un Sénat, comme celui de Venise, ou qu'un Souverain, comme un duc de Florence, de Mantoue, de Ferrare, favorise un art tel que la Tragédie, pour en obtenir des succès: combien de pays en Europe où les rois font les frais d'un

ſuperbe ſpectacle, où cependant il ne peut naître un poète pour l'occuper ! C'eſt l'enthouſiaſme d'une nation entière, qui ſert d'aliment au génie, & qui fait faire aux talents mille efforts, dont quelques-uns, par intervalles & de loin à loin, ſont heureux. Si l'Italie avoit marqué pour la Tragédie la même paſſion qu'elle a pour la Muſique; ſi, ſans avoir, comme la Grèce, une ville, un théâtre, & des jours ſolennels où elle ſe fût aſſemblée, elle eût fait au moins pour la Tragédie ce qu'elle a fait depuis pour l'Opéra; ſi Rome, Naples, Milan, Veniſe, & Florence, à l'envi, l'avoient tour à tour appelée, & s'étoient diſputé la gloire de faire naître, d'honorer, de récompenſer les talents qui auroient excellé dans ce grand art : l'Italie auroit eu des poètes tragiques, comme elle a eu des muſiciens; mais encore n'auroient-ils pas pris leurs ſujets dans l'hiſtoire de leur patrie.

La Tragédie ne veut pas ſeulement des crimes & des malheurs, elle veut des crimes ennoblis & des malheurs illuſtres. Or les perſonnages, bons ou méchants, ne ſont ennoblis que par leurs mœurs; & le malheur ne nous étonne que dans des hommes deſtinés à de grandes proſpérités, ſoit par une haute naiſſance, ſoit par d'héroïques vertus.

Or dans l'hiſtoire de l'Italie moderne, combien peu de ces hommes dont l'âme, le génie, ou la fortune annoncent de hautes deſtinées ? De tant de guerres inteſtines, de tant de brigandages, de fureurs, de forfaits, que reſte-t-il qu'une impreſſion d'horreur ? deux ſiècles de calamités & de révolutions ont-ils laiſſé le ſouvenir d'un illuſtre coupable, ou d'un fait héroïque ? Des trahiſons, des atrocités lâches, des haînes ſourdes & cruelles aſſouvies par des noirceurs, des empoiſonnements, ou des aſſaſſinats; tout cela fait une impreſſion de douleur pénible & révoltante, ſans aucun mélange de plaiſir. L'âme eſt flétrie, & n'eſt point élevée; on compatit, comme à une boucherie de victimes humaines que l'on voit maſſacrer; mais ce pathétique n'eſt pas celui qui doit régner dans la Tragédie. *Voyez* INTÉRÊT.

Ajoutons que, dans la peinture des mœurs tragiques, il ſe mêle ſouvent des traits d'une Philoſophie politique ou morale, qui contribue grandement à élever les ſentiments par la nobleſſe des maximes; & que cette partie de l'art ſuppoſe une liberté de penſer, que les poètes n'ont jamais eue dans les temps & dans les pays où la ſuperſtition & l'intolérance ont dominé. Car tel eſt l'effet de la crainte ſur les eſprits, que, non ſeulement elle leur ôte la hardieſſe de paſſer les bornes preſcrites, mais qu'au dedans même de ces bornes, elle leur interdit la faculté d'agir avec force & franchiſe : pareils au voyageur timide, qui, en voyant à ſes côtés deux précipices effrayants, ne va qu'à pas tremblants dans le même ſentier, où il marcheroit d'un pas ferme s'il ne voyoit pas le péril.

Ainſi, quoique les mœurs de l'Italie moderne, comme du reſte de l'Europe, permiſſent à la Tragédie une imitation plus vraie que ne l'étoit celle des grecs; quoique, ſur les nouveaux théâtres, les acteurs de l'un & de l'autre ſexe, ſans maſque, ni cothurne, ni porte-voix, ni aucune des monſtrueuſes exagérations de la Scène antique, puſſent repréſenter l'action théatrale au naturel; la Tragédie, ayant fait d'inutiles efforts pour s'èlever ſur les théâtres d'Italie, a été obligée de les abandonner, & la Comédie elle-même n'y a pas eu un plus heureux ſort.

La vanité eſt la mère des ridicules, comme l'oiſiveté eſt la mère des vices; & c'eſt le commerce habituel d'une ſociété nombreuſe, qui met en action & en évidence les vices de l'oiſiveté & les ridicules de la vanité : voilà l'école de la Comédie. Il eſt donc bien aiſé de voir dans quel pays elle a dû fleurir.

En Italie, ce ne fut ni manque d'oiſiveté, ni manque de vanité, mais ce fut manque de ſociété, que la Comédie ne trouva point de mœurs favorables à peindre. Tous les débats de l'amour propre s'y réduiſirent preſque aux rivalités amoureuſes; & les ſeuls objets du Comique furent les artifices & les folies des amants, l'adreſſe des femmes à ſe jouer des hommes, la fourberie des valets, l'inquiétude, la jalouſie, & la vigilance trompée des pères, des mères, des tuteurs, & des maris. Le Comique italien n'a donc été qu'un Comique d'intrigue : mais par la conſtitution politique de l'Italie, diviſée en petits États malignement envieux l'un de l'autre, il s'eſt joint au Comique d'intrigue un Comique de caractère national; en ſorte que ce n'eſt pas le ridicule de telle eſpèce d'hommes, mais le ridicule ou plus tôt le caractère exagéré de tel peuple, du vénitien, du napolitain, du florentin, qu'on a joué. Il s'enſuit de là que, du côté des mœurs, toutes les comédies italiennes ſe reſſemblent & ne diffèrent que par l'intrigue, ou plus tôt par les incidents.

Les italiens n'ayant donc ni Tragédie ni Comédie régulière & décente, inventèrent un genre de ſpectacle qui leur tînt lieu de l'un & de l'autre, & qui, par un nouveau plaiſir, pût ſuppléer à ce qui manqueroit à leur *Poéſie* dramatique. Nous aurons lieu de voir par quelles cauſes ce nouveau genre, favoriſé en Italie, y dut proſpérer & fleurir; par quelles cauſes les progrès en ont été bornés ou ralentis; & pourquoi, s'il n'eſt tranſplanté, il y touche à ſa décadence. *Voyez* OPÉRA.

Ce que nous avons dit de l'Ode & du Poème lyrique des grecs, à l'égard de l'ancienne Rome & de l'Italie moderne, doit, à plus forte raiſon, s'entendre de tout le reſte de l'Europe : & ſi, dans un pays où la Muſique a pris naiſſance, où les

peuples sembloient organisés pour elle, où la langue, naturellement flexible & sonore, a été si docile au nombre & aux modulations du chant, il ne s'est pas élevé un seul poète qui, à l'exemple des anciens, ait réuni les deux talents, chanté ses vers, & soutenu sa voix par des accords harmonieux; bien moins encore, chez des peuples où la Musique est étrangère & la langue moins douce & moins mélodieuse, un pareil phénomène devoit-il arriver.

La galanterie espagnole en a cependant fait l'essai; l'ingénieuse nécessité, l'amour, non moins ingénieux qu'elle, a fait imaginer aux espagnols ces sérénades, où un amant, autour de la prison d'une beauté captive, vient, aux accords d'une guitarre, soupirer des vers amoureux : mais on sent bien que, par cette voie, l'art ne peut guère s'èlever; & quand, par miracle, il trouveroit un Anacréon ou une Sapho, il seroit encore loin de trouver un Alcée.

Le climat de l'Espagne sembloit plus favorable à la *Poésie* épique & dramatique : cette contrée a été le théâtre des plus grandes révolutions, & son histoire présente plus de faits héroïques que tout le reste de l'Europe ensemble. Les invasions des vandales, des goths, des arabes, des maures, dans ce pays tant de fois désolé; ses divisions intérieures en divers États ennemis; les incursions, les conquêtes des espagnols, soit en deça des monts, soit au dela des mers; leur domination en Afrique, en Italie, en Flandre, & dans le nouveau Monde; la superstition même & l'intolérance, qui, en Espagne, ont allumé tant de buchers & fait couler tant de sang; sont autant de sources fécondes d'évènements tragiques : & si, dans quelques pays de l'Europe moderne, la *Poésie* héroïque a pu se passer des secours de l'Antiquité, c'est en Espagne : la langue même lui étoit favorable; car elle est nombreuse, sonore, abondante, majestueuse, figurée, & riche en couleurs.

Ce n'est donc pas sans raison que l'on s'étonne qu'un pays qui a produit un Pélage, un comte Julien, un Gonzalve, un Cortez, un Pizarre, n'ait pas eu un beau Poème épique : car je compte pour peu de chose celui de l'*Araucana;* & dans la *Lusiade* même, le poète portugais n'a que très-peu de beautés locales.

Mais les arts, je l'ai déja dit, ne fleurissent & ne prospèrent que chez un peuple qui les chérit : ce n'est qu'au milieu d'une foule de tentatives malheureuses que s'élèvent les grands succès. Il faut donc pour cela des encouragements, il en faut surtout au génie : c'est l'émulation qui l'anime; c'est, si j'ôse le dire, le vent de la faveur publique qui enfle les voiles, & qui le fait voguer. Or l'Espagne, plongée dans l'ignorance & dans la superstition, ne s'est jamais assez passionnée en faveur de la *Poésie*, pour faire prendre à l'imagination des poètes le grand essor de l'Épopée.

Ajoutons que, dans leur histoire, le merveilleux des faits étoit presque le seul que la *Poésie* pût employer. Le Camoëns a imaginé une belle & grande allégorie pour le cap de Bonne-Espérance : mais l'allégorie n'a qu'un moment; & l'on sait dans quelles fictions ridicules ce même poète s'est perdu, lorsqu'il a voulu employer la Fable.

Le goût des espagnols pour le spectacle donna plus d'émulation à la *Poésie* dramatique; & la Tragédie pouvoit encore trouver des sujets dignes d'elle dans l'histoire de leur pays.

Cet esprit de chevalerie qui a fait, parmi nous, de l'amour, une passion morale, sérieuse, héroïque, en attachant à la beauté une espèce de culte, en mélant au penchant physique un sentiment plus épuré, qui de l'âme s'adresse à l'âme & l'élève au dessus des sens; ce roman de l'amour enfin, que l'opinion, l'habitude, l'illusion de la jeunesse, l'imagination exaltée & séduite par les désirs, ont rendu comme naturel, sembloit offrir à la Tragédie espagnole des peintures plus fortes, des scènes plus terribles; l'amour étant lui-même, en Espagne, plus fier, plus fougueux, plus jaloux, plus sombre dans sa jalousie, & plus cruel dans ses vengeances, que dans aucun autre pays du monde.

Mais l'héroïsme espagnol est froid; la fierté, la hauteur, l'arrogance tranquile en est le caractère; dans les peintures qu'on en a faites, il ne sort de sa gravité que pour donner dans l'extravagance : l'orgueil alors devient de l'enflure; le sublime, de l'ampoulé; l'héroïsme, de la folie. Du côté des mœurs, ce fut donc la vérité, le naturel, qui manquèrent à la Tragédie espagnole; du côté de l'action, la simplicité & la vraisemblance. Le défaut du génie espagnol est de n'avoir su donner des bornes ni à l'imagination ni au sentiment; avec le goût barbare des vandales & des goths pour des spectacles tumultueux & bruyants où il entre du merveilleux, s'est combiné l'esprit romanesque & hyperbolique des arabes & des maures : de là le goût des espagnols.

C'est dans la complication de l'intrigue, dans l'embarras des incidents, dans la singularité imprévue de l'évènement, qui rompt plus tôt qu'il ne dénoue les fils embrouillés de l'action; c'est dans un mélange bizarre de bouffonnerie & d'héroïsme, de galanterie & de dévotion, dans des caractères outrés, dans des sentiments romanesques, dans des expressions emphatiques, dans un merveilleux absurde & puéril, qu'ils font consister l'intérêt & la pompe de la Tragédie : & lorsqu'un peuple est accoutumé à ce désordre, à ce fracas d'aventures & d'incidents, le mal est presque sans remède; tout ce qui est naturel lui paroît foible, tout ce qui est simple lui paroît vide, tout ce qui est sage lui paroît froid.

Quant à ce mélange superstitieux & absurde du sacré avec le profane, que le peuple espagnol

aime à voir ſur la Scène, nous le trouvons majeſtueux & terrible chez les grecs, & chez les eſpagnols abſurde & ridicule : ſoit parce que le merveilleux de la Fable eſt plus poétique, ſoit parce qu'il eſt mieux employé, ſoit parce qu'il eſt vu de plus loin, & que nous ſommes plus familiariſés avec les démons qu'avec les furies.

Major è longinquo reverentia.

La même façon de compliquer l'intrigue & de la charger d'incidents romaneſques & merveilleux, fait le ſuccès de la Comédie eſpagnole : les diables en ſont les bouffons.

Lopez de Véga & Caldéron étoient nés pour tenir leur place auprès de Molière & de Corneille : mais dominés par la ſuperſtition, par l'ignorance, & par le faux goût des orientaux & des barbares que l'Eſpagne avoit contracté, ils ont été forcés de s'y ſoumettre : c'eſt ce que Lopez de Véga lui-même avouoit dans ces vers, qu'a daigné traduire une plume qui embellit tout.

Les vandales, les goths, dans leurs écrits biſarres,
Dédaignèrent le goût des grecs & des romains :
Nos aïeux ont marché dans ces nouveaux chemins;
 Nos aïeux étoient des barbares.
L'abus règne, l'art tombe, & la raiſon s'enfuit;
 Qui veut écrire avec décence,
Avec art, avec goût, n'en recueille aucun fruit;
Il vit dans le mépris, & meurt dans l'indigence.
Je me vois obligé de ſervir l'ignorance,
 D'enfermer ſous quatre verrous
 Sophocle, Euripide, & Térence.
J'écris en inſenſé, mais j'écris pour des fous.
. . . .
Le Public eſt mon maître, il faut bien le ſervir;
Il faut pour ſon argent lui donner ce qu'il aime :
 J'écris pour lui, non pour moi-même;
Et cherche des ſuccès dont je n'ai qu'à rougir.

Un peuple ſérieux, réfléchi, peu ſenſible aux plaiſirs de l'imagination, peu délicat ſur les plaiſirs des ſens, & chez qui une raiſon mélancolique domine toutes les facultés de l'âme; un peuple dès long temps occupé de ſes intérêts politiques, tantôt à ſecouer les chaînes de la tyrannie, tantôt à s'affermir dans les droits de la liberté; ce peuple chez qui la légiſlation, l'adminiſtration de l'État, ſa défenſe, ſa ſûreté, ſon élévation, ſa puiſſance, les grands objets de l'Agriculture, de la Navigation, de l'Induſtrie, & du Commerce, ont occupé tous les eſprits; ſemble avoir dû laiſſer aux arts d'agrément peu de moyens de proſpérer chez lui.

Cependant ce même pays, qui n'a jamais produit un grand peintre, un grand ſtatuaire, un bon muſicien, l'Angleterre, a produit d'excellents poètes; ſoit parce que l'anglois aime la gloire, & qu'il a vu que la *Poéſie* donnoit réellement un nouveau luſtre au génie des nations; ſoit parce que, naturellement porté à la méditation & à la triſteſſe, il a ſenti le beſoin d'être ému & diſſipé par les illuſions que ce bel art produit; ſoit enfin parce que ſon génie, à certains égards, étoit propre à la *Poéſie*, dont le ſuccès ne tient pas abſolument aux mêmes facultés que celui des autres talents.

En effet, ſuppoſez un peuple à qui la nature ait refuſé une certaine délicateſſe dans les organes, ce ſens exquis, dont la fineſſe aperçoit & ſaiſit, dans les arts d'agrément, toutes les nuances du Beau; un peuple dont la langue ait encore trop de rudeſſe & d'âpreté pour imiter les inflexions d'un chant mélodieux, ou pour donner aux vers une douce harmonie; un peuple dont l'oreille ne ſoit pas encore aſſez exercée, dont le goût même ne ſoit pas aſſez épuré pour ſentir le beſoin d'une élocution facile, nombreuſe, élégante; un peuple enfin pour qui la vérité brute, le naturel ſans choix, la plus groſſière ébauche de l'imitation poétique, ſeroient le ſublime de l'art : chez lui, la *Poéſie* auroit encore pour elle la force au défaut de la grâce, la hardieſſe & la vigueur en échange de l'élégance & de la régularité, l'élévation & la profondeur des ſentiments & des idées, l'énergie de l'expreſſion, la chaleur de l'éloquence, la véhémence des paſſions, la franchiſe des caractères, la reſſemblance des peintures, l'intérêt des ſituations, l'âme & la vie répandue dans les images & les tableaux, enfin cette vérité naïve dans les mœurs & dans l'action, qui, tout inculte & ſauvage qu'elle eſt, peut avoir encore ſa beauté. Telle fut la *Poéſie* chez les anglois, tant qu'elle ne fut que conforme au génie national; & ce caractère fut encore plus librement & plus fortement prononcé dans leur ancienne Tragédie.

Mais lorſque le goût des peuples voiſins eut commencé à ſe former, & qu'un petit nombre d'excellents écrivains eurent apris à l'Europe à ſentir les véritables beautés de l'art; il ſe trouva, parmi les anglois comme ailleurs, des hommes doués d'un eſprit aſſez juſte & d'une ſenſibilité aſſez délicate, pour diſcerner dans la nature les traits qu'il falloit peindre & ceux qu'il falloit rejeter, & pour juger que de ce choix dépendoit la décence, la grâce, la nobleſſe, la beauté de l'imitation. Ce goût de la belle nature, les anglois le prirent en France à la Cour de Louis le Grand, & le portèrent dans leur patrie; ce fut à Molière, à Racine, à Deſpréaux qu'ils durent Dryden, Pope, Adiſſon.

Mais au lieu que partout ailleurs c'eſt le goût d'un petit nombre d'hommes éclairés qui l'emporte à la longue ſur le goût de la multitude, en Angleterre c'eſt le goût du peuple qui domine & qui fait la loi. Dans un État où le peuple règne, c'eſt au peuple que l'on cherche à plaire; & c'eſt ſurtout dans ſes ſpectacles qu'il veut qu'on l'amuſe à ſon gré. Ainſi, tandis qu'à la lecture

les poètes du ſecond âge charmoient la Cour de Charles II, & que la partie la plus cultivée de la nation, d'accord avec toute l'Europe, admiroit la majeſtueuſe ſimplicité du Caton d'Adiſſon, l'élégance & la grâce des Contes de Prior, & tous les tréſors de la *Poéſie* de ſtyle répandus dans les Épitres de Pope: l'ancien goût, le goût populaire, n'applaudiſſoit ſur les théâtres, où il règne impérieuſement, que ce qui pouvoit égayer ou émouvoir la multitude; un Comique groſſier, obſcène, outré dans toutes ſes peintures; un Tragique auſſi peu décent, où toute vraiſemblance étoit ſacrifiée à l'effet de quelques ſcènes terribles, & qui, ne tendant qu'à remuer des eſprits phlegmatiques, y employoit indifféremment tous les moyens les plus violents: car le peuple, dans un ſpectacle, veut qu'on l'émeuve, n'importe par quelles peintures; comme dans une fête il veut qu'on l'enivre, n'importe avec quelle liqueur.

Il eſt donc de l'eſſence & peut-être de l'intérêt de la conſtitution politique de l'Angleterre, que le mauvais goût ſubſiſte ſur ſes théâtres; qu'à côté d'une ſcène d'un pathétique noble & d'une beauté pure, il y ait pour la multitude au moins quelques traits plus groſſiers; & que les hommes éclairés, qui font partout le petit nombre, n'ayent jamais droit de preſcrire au peuple le choix de ſes amuſements.

Mais hors du théâtre & quand chacun eſt libre de juger d'après ſoi, ce petit nombre de vrais juges rentre dans ſes droits naturels; & la multitude, qui ne lit point, laiſſe les gens de Lettres, comme devant leurs pairs, recevoir d'eux le tribut de louange que leurs écrits ont mérité: c'eſt alors que l'opinion du petit nombre commande à l'opinion publique. Voilà pourquoi l'on voit deux eſpèces de goût, incompatibles en apparence, ſe concilier en Angleterre, & les beautés & les défauts contraires preſque également applaudis.

Le génie de Shakespear ne fut pas éclairé, mais ſon inſtinct lui fit ſaiſir la vérité & l'exprimer par des traits énergiques; il fut inculte & déréglé dans ſes compoſitions, mais il ne fut point romaneſque. Il n'évita ni la baſſeſſe ni la groſſièreté qu'autoriſoient les mœurs & le goût de ſon temps, mais il connut le cœur humain & les reſſorts du pathétique. Il ſut répandre une terreur profonde; il ſut enfoncer dans les âmes les traits déchirants de la pitié. Il ne fut ni noble ni décent; il fut véhément & ſublime. Chez lui nulle eſpèce de régularité ni de vraiſemblance dans le tiſſu de l'action, quoique, dans les détails, il ſoit regardé comme le plus vrai de tous les poètes: vérité ſans doute admirable, lorſqu'elle eſt le trait ſimple, énergique, & profond qu'il a pris dans le cœur humain; mais vérité ſouvent commune & triviale, qu'une populace groſſière aime ſeule à voir imiter.

Shakeſpear a un mérite réel & tranſcendant qui frape tout le monde. Il eſt tragique, il touche, il émeut fortement: ce n'eſt pas cette pitié douce qui pénètre inſenſiblement, qui ſe ſaiſit des cœurs, & qui, les preſſant par degrés, leur fait goûter ce plaiſir ſi doux de ſe ſoulager par des larmes; c'eſt une terreur ſombre, une douleur profonde, & des ſecouſſes violentes qu'il donne à l'âme des ſpectateurs, en cela peut-être plus cher à une nation qui a beſoin de ces émotions violentes. C'eſt ce qui l'a fait préférer à tous les tragiques qui l'ont ſuivi. Mais tout l'enthouſiaſme de ſes admirateurs n'en impoſera jamais aux gens de bon ſens & de goût ſur ſes groſſièretés barbares.

A voir la liberté avec laquelle les anglois ſe permettent de parler, de penſer, & d'écrire ſur les intérêts publics, & les avantages que la nation retire de cette liberté, on ne peut s'étonner aſſez que la Comédie ne ſoit pas devenue à Londres une ſatire politique, comme elle l'étoit dans Athènes, & que chacun des deux partis n'ait pas eu ſon théâtre, où le parti contraire auroit été joué. Seroit-ce qu'ayant l'un & l'autre des myſtéres trop dangereux à révéler en plein théâtre, ils auroient voulu ſe ménager? ou que l'impreſſion du ſpectacle ſur les eſprits étant trop vive & trop contagieuſe, ils en auroient craint les effets? Quoi qu'il en ſoit, la Comédie, ſur le théâtre de Londres, s'eſt bornée à être morale: & comme, dans un pays où il y a peu de ſociété, il y a auſſi peu de ridicules; & qu'au contraire, dans un pays où tous les hommes ſe piquent de liberté & d'indépendance, chacun ſe fait gloire d'être original dans ſes mœurs & dans ſes manières; c'eſt à cette ſingularité, ſouvent groteſque en elle-même & plus ſouvent exagérée ſur le théâtre, que le Comique anglois s'eſt attaché, ſans pourtant négliger la cenſure des vices, qu'il a peints des traits les plus forts.

Mais ſi le Parterre de Londres s'eſt rendu l'arbitre du goût dans le ſpectacle le plus noble, ſi, pour plaire au peuple, il a fallu que le Tragique ſe ſoit lui-même dégradé; à plus forte raiſon a-t-il fallu que le Comique ſe ſoit abaiſſé juſqu'au ton de la plaiſanterie la plus groſſière & la plus obſcène. Du reſte, comme elle s'eſt conformée au génie de la nation, & qu'au lieu des ridicules de ſociété, c'eſt l'originalité biſarre qu'elle s'eſt propoſé de peindre; il s'enſuit que le Comique anglois eſt abſolument local, & ne ſauroit ſe tranſplanter ni ſe traduire dans aucune langue. *Voyez* COMÉDIE,

L'orgueil patriotique de la nation angloiſe, ne voulant laiſſer à ſes voiſins aucune gloire qu'elle ne partage, lui a fait, comme on dit, forcer nature pour exceller dans les beaux-arts; par exemple, quoique ſa langue ne ſoit rien moins que favorable aux vers lyriques, elle eſt la ſeule dans l'Europe qui ait propoſé à l'Ode chantée une fête ſolennelle, dans laquelle, comme chez les grecs,

le génie des vers & celui du chant sont réunis & couronnés. On connoît l'ode de Dryden pour la fête de sainte Cecile; mais cette ode, la plus approchante du Poème lyrique des grecs, n'en est elle-même qu'une ombre. Dryden, pour exprimer le charme & le pouvoir de l'Harmonie, raconte comment le poète Timothée, touchant la lyre & chantant devant le jeune Alexandre (quoique Timothée fût mort avant qu'Alexandre fût né), comment, dis-je, en parcourant les tons & les modes de la Musique, il maitrisoit l'âme du héros, l'agitoit, l'enflammoit, l'apaisoit à son gré, lui inspiroit l'ardeur des combats & la passion de la gloire, le ramenoit à la clémence, l'attendrissoit & le plongeoit dans une douce langueur: or à la place du récit, qu'on suppose l'action même, Timothée au lieu de Dryden, Alexandre présent, le poète animé par la présence du héros, observant dans les ieux, dans les traits du visage, dans les mouvements d'Alexandre, les révolutions rapides qu'il causoit dans son âme, fier de la dominer, cette âme impérieuse, & de la changer à son gré; on sentira combien l'ode du poète anglois doit être loin encore, toute belle qu'elle est, du Poème lyrique des anciens.

Le poème épique de Milton est étranger à l'Angleterre; il ne tient à l'esprit de la nation que par la croyance commune à tous les peuples de l'Europe: nulle autre circonstance, ni du lieu ni du temps, n'a influé sur cette production sublime & bisarre. Le fanatisme dominoit alors, mais il avoit un autre objet; on ne contestoit point la chute de nos premiers parents.

Plein des idées répandues dans les livres de Moïse & dans les écrits des prophêtes, plein de la lecture d'Homère & des poèmes italiens, aidé de ces farces pieuses qui, sur les théâtres de l'Europe, avoient si sérieusement & si ridiculement travesti les mystères de la Religion, enfin poussé par son génie, Milton vit, dans la révolte des enfers conjurés pour la perte du genre humain, un sujet digne de l'Épopée: & emporté par son imagination, il s'y abandonna. L'enfer de Milton est imité de celui du Tasse, avec des traits plus hardis & plus forts; mais il est gâté par l'idée ridicule du Pandémonium, & plus encore par le sale épisode de l'accouplement incestueux du péché & de la mort. La description des délices d'Éden & de l'innocente volupté des amours de nos premiers pères, n'est imitée de personne; elle fait la gloire de Milton. La guerre des anges contre les démons fait sa honte.

Le péché de nos premiers pères est un évènement si éloigné de nous, qu'il ne nous touche que foiblement; le merveilleux en est si familier, qu'il n'a plus rien qui nous étonne; & à force d'intéresser toutes les nations du monde, il n'en intéresse plus aucune: aussi le poème du *Paradis perdu* fut-il méprisé en naissant; & ses beautés étant au dessus de la multitude, il seroit resté dans l'oubli, si des hommes dignes de le juger & faits pour entrainer l'opinion publique, Pope & Adisson, n'avoient apris à l'Angleterre à l'admirer.

La *Poésie* galante & légère a saisi, pour naître & fleurir en Angleterre, le seul moment qui lui ait été favorable, le règne de Charles II. La *Poésie* philosophique, morale, & satirique y fleurira toujours, parce qu'elle est conforme au génie de la nation: c'est en Angleterre qu'on l'a vue renaître; & Pope & Rochester l'y ont portée au plus haut degré où elle se soit élevée en Europe depuis Lucrèce, Horace, & Juvenal.

Si l'allemand eût été une langue mélodieuse, c'est en Allemagne qu'on auroit eu quelque espérance de voir renaître la *Poésie* lyrique des anciens. Les italiens peuvent avoir un goût plus fin, plus délicat, plus exquis de la bonne Musique; mais ils n'ont pas l'oreille plus sûre & plus sévère que les allemands, pour la précision du nombre & la justesse des accords. Ceux-ci ont même cet avantage, que la Musique fait partie de leur éducation commune, & qu'en Allemagne le peuple même est musicien dès le berceau. C'est donc là qu'il étoit facile & naturel de voir les deux talents se réunir dans le même homme, & un poète, sur le luth ou la harpe, composer & chanter ses vers.

Mais à la rudesse de la langue, premier obstacle & peut-être invincible, s'est joint, comme partout ailleurs, le manque d'émulation & de circonstances heureuses, comme celles qui, dans la Grèce, avoient favorisé & fait honorer ce bel art.

La *Poésie* allemande a cependant eu ses succès dans le genre de l'Ode. Celle du celèbre Haller, sur la mort de sa femme, a le mérite rare d'exprimer un sentiment réel & profond, émané du cœur du poète.

On a vu, pendant les campagnes du roi de Prusse en Allemagne, des essais de *Poésie* lyrique plus approchants de celle des grecs: ce sont des chants militaires, non pas dans le goût soldatesque, mais du plus haut style de l'Ode, sur les exploits de ce héros. La *Poésie* moderne n'a point d'exemples d'un enthousiasme plus vrai; & de pareils chants, répétés de bouche en bouche dans une armée, avant une bataille, après une victoire, même à la suite d'un revers, seroient plus éloquents & plus utiles que des harangues. *Voyez* LYRIQUE.

Mais ce n'est point un moment d'enthousiasme, ce sont les mœurs & le génie d'une nation, qui assûrent à la *Poésie* un règne constant & durable.

L'Allemagne, à qui les sciences & les arts sont redevables de tant de découvertes, & qui, du côté des savantes études & des recherches laborieuses, l'a emporté sur tout le reste de l'Europe, semble y

avoir mis toute sa gloire. Une vie laborieuse, une condition pénible, un gouvernement qui n'a eu ni l'avantage de flatter l'orgueil par des prospérités brillantes, ni celui d'élever les âmes par le sentiment de la liberté, qui est la véritable dignité de l'homme, ni celui de polir les esprits & les mœurs par les raffinements du luxe & par le commerce d'une société voluptueusement oisive; enfin la destinée de l'Allemagne, qui, depuis si long temps, est le théâtre des sanglants débats de l'Europe, & la tristesse que répand chez les peuples l'incertitude continuelle de leur fortune & de leur repos; peut-être aussi un caractère naturellement plus porté à des méditations profondes, à de sublimes spéculations, qu'à des fictions ingénieuses; sont les causes multipliées qui ont rendu l'Allemagne plus stérile en poètes que tous les autres pays que nous venons de parcourir. Le climat, l'Histoire, les mœurs, rien n'étoit poétique en Allemagne: aucune Cour n'y a été disposée à élever aux muses des théâtres assez brillants, à présenter assez d'attraits & d'encouragement au génie, pour exciter dans les esprits cette émulation d'où naissent les grands efforts & les grands succès.

Les allemands n'ont pas laissé, à l'exemple de leurs voisins, de s'essayer en divers genres de *Poésie*. Klopstochk a ôsé chanter l'avènement du Messie; & son Poème a eu le succès qu'il méritoit. On a plaint l'homme de talent d'avoir pris un sujet dont la majesté froide, la sublimité ineffable, & l'inviolable vérité, ne permettoient à la *Poésie* que des peintures inanimées & des scènes sans passion. Gesner a été plus habile & plus heureux dans le choix du sujet de son poème d'*Abel:* le moment, l'action, le caractère principal, & les contrastes qui le relèvent, étoient sans contredit ce que l'Histoire sainte avoit de plus poétique; ce sujet même étoit susceptible d'un intérêt vif & touchant. N'importe sur qui la pitié tombe; & Caïn même, tout criminel qu'il est, mérite assez les pleurs qu'il fait répandre: aussi ce Poème, dénué des grâces naïves du style original, ne laisse pas de nous attendrir dans la traduction françoise. Mais je répèterai, à l'égard de ce poème, ce que j'ai dit de celui de Milton: il ne tient pas plus au climat, aux mœurs, au génie de l'Allemagne, que de tel autre pays de l'Europe; c'est un poème oriental, ce n'est pas un poème allemand.

Les églogues du même poète sont des plantes plus analogues au climat qui les a vues naître: leur grâce, leur naïveté, leur coloris, leur Morale philosophique, font désirer d'habiter les lieux où le poète a vu ou semble avoir vu la nature. Il en est de même du poème des *Alpes*, dans un genre supérieur. La *Poésie* descriptive est de tous les pays; mais la Suisse lui est favorable plus qu'aucun autre climat du Nord, si ce n'est peut-être la Suède.

Je ne parle point des essais que la *Poésie* dramatique a faits en Allemagne: le parti qu'ont pris les Souverains, d'avoir dans leurs Cours des spectacles italiens ou françois, est à la fois l'effet & la cause du peu de progrès que le génie national a fait dans ce genre de *Poésie*.

Rien n'étoit poétique en France: la langue de Marot & de Rabelais étoit naïve; celle d'Amyot & de Montaigne étoit hardie, figurée, énergique; celle de Malherbe & de Balzac avoit du nombre & de la noblesse: elle aquit de la majesté sous la plume du grand Corneille; de la pureté, de la grâce, de l'élégance, & toutes les couleurs les plus délicates & les plus vives de la *Poésie* & de l'Éloquence, dans les écrits de Racine & de Fénélon. Mais deux avantages prodigieux des langues anciennes lui furent refusés, la liberté de l'inversion & la précision de la Prosodie: or sans l'une, point de période; & sans l'autre, il faut l'avouer, point de mesure dans les vers. Balzac, le premier, avoit essayé d'introduire le nombre & la Période dans la prose françoise; mais quoiqu'alors on se permît plus d'inversions qu'à présent, la langue étant assujettie à observer presque fidèlement l'ordre naturel des idées, la faculté de combiner les mots au gré de l'oreille se réduisoit à peu de chose. Il fallut donc, pour donner du nombre & de la rondeur au discours, s'occuper des mots plus que des choses: encore ne parvint-on jamais à imiter le Rhythme & la Période des anciens. La Période surtout, sans l'inversion libre, étoit impossible à construire: car son artifice consiste à suspendre le sens & à laisser l'esprit dans l'attente du mot qui doit le décider, en sorte que, dans l'entendement, les deux extrémités de l'expression se rejoignent quand la Période est finie; c'est ce qui l'a fait comparer à un serpent qui mord sa queue. Or dans une langue où les mots suivent à la file la progression des idées, comment les arranger de façon qu'une partie de la pensée attende l'autre, & que l'esprit, égaré dans ce labyrinthe, ne se retrouve qu'à la fin?

Mais si la Période françoise ne fut pas circulaire comme celle des anciens, au moins fut-elle prolongée & soutenue jusqu'à son repos absolu; & le tour, le balancement, la symétrie de ses membres, lui donnèrent de l'élégance, du poids, & de la majesté. Ainsi, à force de travail & de soins, notre langue aquit dans la prose une élégance, une souplesse, un tour harmonieux qui ne lui étoit pas naturel.

Le plus difficile étoit de donner à nos vers du nombre & de la mélodie: comment observer la mesure dans une langue qui n'a point de Prosodie décidée? Aussi nos vers n'eurent-ils d'abord, comme les vers provençaux & italiens, d'autre règle que la rime & la quantité numérique des syllabes; on ne les chantoit point, ils ne pouvoient donc pas être mesurés par le chant. L'Ode même fut parmi nous ce qu'elle a été dans tout le reste de l'Europe

moderne, un Poème divisé en stances, & d'un style plus élevé, plus véhément, plus figuré que les autres Poèmes, mais nullement propre à être chanté. *Voyez* LYRIQUE.

Cependant, comme, de leur naturel, les éléments des langues ont une Prosodie indiquée par les sons plus lents ou plus rapides, & par les articulations plus faciles & plus pénibles qu'elles présentent, la Prosodie de la langue françoise se fit sentir d'elle-même à l'oreille délicate des bons poètes. Malherbe y sut trouver du nombre, & le fit sentir dans ses vers, comme Balzac dans sa prose. Il donna, aux vers de huit syllabes & aux vers héroïques, une cadence majestueuse, que nos plus grands poètes n'ont pas dédaigné de prendre pour modèle, heureux d'avoir pu l'égaler.

Plus le vers françois étoit libre & affranchi de toutes les règles de la Prosodie ancienne, plus il étoit difficile à bien faire; & depuis Malherbe jusqu'à Corneille, rien de plus déplorable que ce déluge de vers lâches, trainants, ou durs, sans mélodie & sans couleur, dont la France fut inondée: le malheureux Hardi en fesoit mille en vingt quatre heures.

Si la *Poésie* françoise a eu tant de peine, du côté du style & des vers, à vaincre les difficultés que lui opposoit une langue inculte & barbare; elle n'a pas eu moins de peine à vaincre les obstacles que lui opposoit la nature du côté des mœurs & du climat, dans un pays qui sembloit devoir être à jamais étranger pour elle.

Ce que nous avons dit de l'Italie moderne, au sujet de l'Histoire, peut s'appliquer à tout le reste de l'Europe, & particulièrement à la France. Si la *Poésie* héroïque ne demandoit que des faits atroces, des complots, des assassinats, des brigandages, des massacres; notre histoire lui en offriroit abondamment, & des plus terribles. Qu'on se rappelle, par exemple, les premiers temps de notre monarchie, le règne de Clovis, le massacre de sa famille, le règne des fils de Clotaire, leurs guerres sanglantes, les crimes de Frédégonde & de Landri; c'est le comble de l'atrocité: mais ce n'est là ni le Poème épique ni la Tragédie.

Il faut à l'Épopée, comme je l'ai dit, des caractères & des mœurs susceptibles d'élévation, des évènements importants & dignes de nous étonner, soit par leur grandeur naturelle, soit par le mélange du merveilleux; & rien de plus rare dans notre histoire.

Lorsqu'on ne savoit pas faire encore une églogue, une élégie, un madrigal; lorsqu'on n'avoit pas même l'idée de la beauté de l'imitation dans la *Poésie* descriptive, dans la *Poésie* dramatique; on eut en France la fureur de faire des Poèmes épiques. Le *Clovis*, le *S. Louis*, le *Moïse*, l'*Alaric*, la *Pucelle*, parurent presque en même temps; & qu'on juge de la célébrité qu'ils eurent, par la vénération avec laquelle Chapelain parle de ses rivaux. « Qu'est-ce, dit-il, que la *Pucelle* peut » opposer, dans la peinture parlante, au *Moïse* » de M. de Saint-Amand? dans la hardiesse & » dans la vivacité, au *S. Louis* du révérend Père » le Moine? dans la pureté, dans la facilité, & » dans la majesté, au *S. Paul* de M. l'évêque » de Vence? dans l'abondance & la pompe, à » l'*Alaric* de M. Scudéry? enfin dans la diversité » & dans les agréments, au *Clovis* de M. Desmarets »? *Préface de la Pucelle.*

La vérité est que tous ces poèmes font la honte du siècle qui les a produits. Le ridicule justement répandu depuis sur le *Clovis*, le *Moïse*, l'*Alaric*, la *Pucelle*, est la seule trace qu'ils ont laissée. Le *S. Louis* est moins méprisable, mais de foibles imitations de la *Poésie* ancienne & des fictions extravagantes n'ont pu le sauver de l'oubli. Le *S. Paul* n'est pas même connu de nom.

Les causes générales de ces chutes rapides, après un succès éphémère, furent d'abord sans doute le manque de génie & la fausse idée qu'on avoit de l'art, mais aussi le malheureux choix des sujets, soit du côté des caractères & des mœurs, soit du côté des peintures physiques & des accidents naturels, soit du côté du merveilleux. Quand il faut tout créer, les hommes & les choses, tout ennoblir, tout embellir; quand la vérité vient sans cesse flétrir l'imagination, la démentir, la rebuter; le génie se lasse bientôt de lutter contre la nature. Or que l'on se rappelle ce que nous avons dit des circonstances physiques & morales qui, dans la Grèce, favorisoient la *Poésie* épique, & qu'on jette les ieux sur ces poèmes modernes; le contraire, dans presque tous les points, sera le tableau de la stérilité du champ couvert d'épines & de ronces où elle se vit transplantée.

Ne parlons point du *S. Louis*, sujet dont toutes les beautés, enlevées par le génie du Tasse, ne laissoient plus aux poètes françois que le foible & dangereux honneur d'imiter l'Homère italien; ne parlons point du *Moïse*, sujet qui demandoit peut-être l'auteur d'*Ester*, d'*Athalie*, & qui d'ailleurs n'a rien que de très-éloigné de nous: quelles mœurs à peindre en *Poésie* dans le *Clovis* & l'*Alaric*, que celles des romains dégénérés, des gaulois asservis, des goths & des francs belliqueux mais barbares, & dont tout le code se réduisoit à la loi, *Malheur aux vaincus!* Que pouvoit être, dans ces poèmes, la partie morale de la *Poésie*, celle qui lui donne de la noblesse, de l'élévation, du pathétique, celle qui en fait l'intérêt & le charme? Voyez, dans les *Poésies* qu'on attribue aux islandois, aux scandinaves, & aux anciens écossois, combien ce naturel sauvage, qui d'abord intéresse par sa franchise & sa candeur, est peu varié dans ses formes; combien cet héroïsme naturel & cette vigueur d'âme, de courage, & de mœurs, a peu de nuances distinctes; combien ces descriptions, ces images hardies se ressemblent

reſſemblent & ſe répètent : à plus forte raiſon dans un climat plus tempéré, où les ſites, les accidents, les phénomènes de la nature ſont moins biſarrement divers, les tableaux poétiques doivent-ils être plus monotones. On a bientôt décrit des forêts vaſtes & profondes, des précipices & des torrents.

Si la Gaule eſt devenue plus poétique, c'eſt par les arts, & par les accidents moraux qui en ont varié la ſurface; encore n'a-t-elle jamais eu, ſoit au phyſique, ſoit au moral, de ces aſpects dont la grandeur étonne & tient du merveilleux.

Qu'ont fait les hommes de génie, qui, dans l'Épopée, ont voulu donner à la *Poéſie* françoiſe un plus heureux eſſor ? L'un a ſaiſi, dans notre hiſtoire, le moment où les mœurs françoiſes, animées par le fanatiſme & par l'enthouſiaſme des partis, donnoient aux vices & aux vertus le plus de force & d'énergie. Il a choiſi pour ſon héros un roi brillant par ſon courage, intéreſſant par ſes malheurs, adorable par ſa bonté; & à l'action de ce héros,

Qui fut de ſes ſujets le vainqueur & le père,

il a entremélé avec ménagement des fictions épiſodiques, les unes priſes dans la croyance, & les autres dans le ſyſtême univerſel de l'Allégorie, mais toutes élevées par ſon génie à la hauteur de l'Épopée, & décorées par l'harmonie & le coloris des beaux vers.

L'autre a ramené la *Poéſie* dans ſon berceau & aux pieds du tombeau d'Homère. Il a pris ſon ſujet dans Homère lui-même; a fait d'un épiſode de l'*Odyſſée* l'action générale de ſon poème; & au milieu de tous les tréſors que nous avons vus étalés dans la Grèce ſous les mains de la *Poéſie*, il en a pris en liberté, mais avec le diſcernement du goût le plus exquis, tout ce qui pouvoit rendre aimable, intéreſſante, & perſuaſive, la plus courageuſe leçon qu'on ait jamais donnée aux enfants de nos rois.

Si l'aventure de la *Pucelle* avoit été célébrée ſérieuſement par un homme de génie, perſonne, après lui, n'auroit ôſé en faire un poème comique. Peut-être auſſi y auroit-il eu quelque avantage, du côté des mœurs, à chanter l'incurſion des ſarraſins en deça des Pyrrénées; & Martel, vainqueur d'Abdérame, eſt un héros digne de l'Épopée. A cela près, on ne voit guère, dans notre hiſtoire, de ſujets vraîment héroïques; & l'on peut dire que le génie y ſera toujours à l'étroit.

Il n'y avoit guère plus d'apparence que la Tragédie pût réuſſir ſur nos théâtres; cependant elle s'y eſt élevée à un degré de gloire dont le théâtre d'Athènes auroit été jaloux; 1°. parce qu'elle y obtint, dès ſa naiſſance, beaucoup d'encouragement, de faveur, & d'émulation; 2°. parce qu'elle ne s'aſtreignit point à être françoiſe, & qu'elle tira ſes ſujets de l'hiſtoire de tous les ſiècles & des mœurs de tous les pays; 3°. parce qu'elle ſe fit un nouveau ſyſtême, & qu'elle ſut prendre ſes avantages ſur le nouveau théâtre qu'on lui avoit élevé.

Ce fut ſous le règne de Henri II qu'elle fit ſes premiers eſſais. Rien de plus pitoyable à nos ieux que cette *Cléopatre* & cette *Didon*, qui firent la gloire de Jodelle; mais Jodelle étoit un génie, en comparaiſon de tout ce qui l'avoit précédé. « Le roi lui donna, dit Paſquier, cinq-cents écus » de ſon épargne, & lui fit tout plein d'autres grâ- » ces, d'autant plus que c'étoit choſe nouvelle, & » très-belle, & très-rare ».

Il n'en fallut pas davantage pour exciter cette émulation, dont les efforts, malheureux à la vérité durant l'eſpace de près d'un ſiècle, furent à la fin couronnés.

La première cauſe de la faveur & des ſuccès qu'eut la *Poéſie* dans un climat qui n'étoit pas le ſien, fut le caractère d'un peuple curieux, léger, & ſenſible, paſſionné pour l'amuſement, &, après les grecs, le plus ſuſceptible qui fut jamais d'agréables illuſions. Mais ce n'eût été rien, ſans l'avantage prodigieux pour les muſes de trouver une ville opulente & peuplée, qui fût le centre des richeſſes, du luxe, & de l'oiſiveté, le rendez-vous de la partie la plus brillante de la nation, attirée par l'eſpérance de la faveur & de la fortune & par l'attrait des jouïſſances. Il eſt plus que vraiſemblable que s'il n'y eût pas eu un Paris, la nature auroit inutilement produit un Corneille, un Racine, un Voltaire.

Parmi les cauſes des ſuccès de la *Poéſie* dramatique, ſe préſente naturellement la protection éclatante dont l'honora le cardinal de Richelieu, & après lui Louis XIV : mais celle de Louis XIV fut éclairée, celle du cardinal ne le fut pas aſſez; auſſi vit-on ſous ſon miniſtère le triomphe du mauvais goût, ſur lequel enfin prévalut le génie.

Les poètes françois avoient ſenti, comme par inſtinct, que l'hiſtoire de leur pays ſeroit un champ ſtérile pour la Tragédie. Ils avoient commencé, comme les romains, par copier les grecs. Ils couroient comme des aveugles, tantôt dans les routes anciennes, tantôt dans des ſentiers nouveaux qu'ils vouloient ſe frayer eux-mêmes. De l'hiſtoire fabuleuſe des grecs, ils ſe jetoient dans l'hiſtoire romaine, quelquefois dans l'hiſtoire ſainte; ils copioient ſervilement & froidement les poètes italiens; ils entaſſoient ſur leur théâtre les aventures des romans; ils empruntoient des poètes eſpagnols leurs rodomontades & leurs extravagances; & ce qu'il y a d'étonnant, c'eſt que de toutes ces tentatives malheureuſes devoit réſulter le triomphe de la Tragédie, par la liberté ſans bornes qu'elle ſe donnoit de puiſer dans toutes

les sources, & de réunir sur un seul théâtre les évènements & les mœurs de tous les pays & de tous les temps. C'est là ce qui a rendu le génie tragique si fécond sur la Scène françoise, & multiplié en même temps ses richesses & nos plaisirs.

La Tragédie, chez les grecs, ne fut que le tableau vivant de leur histoire. C'étoit sans doute un avantage du côté de l'intérêt : car d'un évènement national, l'action est comme personnelle aux spectateurs; & nous en avons des exemples. Mais à l'intérêt patriotique, il est possible de suppléer par l'intérêt de la nature, qui lie ensemble tous les peuples du monde, & qui fait que l'homme vertueux & souffrant, l'homme foible & persécuté, l'homme innocent & malheureux, n'est étranger dans aucun pays. Voilà la base du systême tragique que nos poètes ont èlevé; & ce systême vaste leur ouvroit deux carrières, celle de la fatalité, & celle des passions humaines. Dans la première, ils ont suivi les grecs, & en les imitant, ils les ont surpassés; dans la seconde, ils ont marché à la lumière de leur propre génie, & il y a peu d'apparence qu'on aille jamais plus loin qu'eux. Leur génie a tiré avantage de tout, & même du peu d'étendue de nos théâtres modernes, en donnant plus de correction à des tableaux vus de plus près. *Voyez* TRAGÉDIE.

Ainsi, à la faveur des lieux, des hommes, & des temps, la Tragédie s'èleva sur la Scène françoise jusqu'à son apogée; & durant plus d'un siècle, le génie & l'émulation l'y ont soutenue dans toute sa splendeur. Mais par le seul tarissement des sources où elle s'est enrichie, par les limites naturelles du vaste champ qu'elle a parcouru, par l'épuisement des combinaisons, soit d'intérêt, soit de caractères, soit de passions théatrales, il seroit possible d'annoncer son déclin & sa décadence.

Paris devoit être naturellement le grand théâtre de la Comédie moderne, par la raison, comme nous l'avons dit, que la vanité est la mère des ridicules, comme l'oisiveté est la mère des vices. La Comédie y commença, comme dans la Grèce, par être une satire, moins la satire des personnes que la satire des états. Cette espèce de drame s'appeloit *Sotties:* le Clergé même n'y étoit pas épargné; & Louis XII, pour réprimer la licence des mœurs de son temps, avoit permis que la liberté de cette censure publique allât jusqu'à sa personne. François I la réprima, il défendit à la Comédie d'attaquer les hommes en place; c'étoit donner le droit à tous les citoyens d'être également épargnés.

La Comédie, jusqu'à Molière, ignora ses vrais avantages. Sous le cardinal de Richelieu, on étoit si loin de soupçonner encore ce qu'elle devoit être, que les *Visionnaires* de Desmarets, dont tout le mérite consiste dans un amas d'extravagances qui ne sont dans les mœurs d'aucun pays ni d'aucun siècle, étoient appelés l'*incomparable comédie*. Dans cette comédie, nulle vérité, nulles mœurs, nulle intrigue : ce sont les petites-maisons, où l'on se promène de loge en loge.

La première pièce vraîment comique qui parut sur le théâtre françois depuis l'*Avocat patelin*, ce fut le *Menteur* de Corneille, pièce imitée de l'espagnol, de Lopez de Véga, ou de Roxas : ce que Voltaire met en doute; & il observe, à propos du *Menteur*, que le premier modèle du vrai Comique, ainsi que du vrai Tragique (le *Cid*), nous est venu des espagnols, & que l'un & l'autre nous a été donné par Corneille.

Indépendamment du caractère & des mœurs nationales si propres à la Comédie, deux circonstances favorisoient Molière : il venoit dans un temps où les mœurs de Paris n'étoient ni trop, ni trop peu façonnées. Des mœurs grossières peuvent être comiques; mais c'est un Comique local, dont la peinture ne peut amuser que le peuple à qui elle ressemble, & qui rebutera un siècle plus poli, une nation plus cultivée. On voit que, dans Aristophane, malgré cette politesse vantée sous le nom d'*Atticisme*, bien des détails des mœurs du peuple athénien blesseroient aujourdhui notre délicatesse : le corroyeur & le chaircuitier seroient mal reçus des françois. Les femmes, à qui l'on reproche tout crûment, dans les *Harangueuses*, de se soûler, de ferrer la mule, & bien d'autres friponneries; les femmes, qui, pour tenir conseil, prennent les culottes de leurs maris, & les maris qui sortent la nuit en chemise, cherchant leurs femmes dans les rues, nous paroîtroient des plaisanteries plus dignes des halles que du Théâtre. Que seroit-ce, si, comme Aristophane, on nous fesoit voir un de ces maris sortant la nuit de sa maison pour un besoin qu'il satisfait en présence des spectateurs? Étoit-ce là du sel attique?

Un des avantages de Molière fut donc de trouver Paris assez civilisé, pour pouvoir peindre même les mœurs bourgeoises, & faire parler ses personnages les plus comiques d'un ton que la décence & la délicatesse pût avouer dans tous les temps. J'en excepte, comme on le sent bien, quelques licences qu'il s'est données, sans doute pour complaire au bas peuple, mais dont il pouvoit se passer.

Un autre avantage pour lui, ce fut que les mœurs de son temps ne fussent pas assez polies pour se dérober au ridicule, & qu'il y eût dans les caractères assez de naturel encore & de relief pour donner prise à la Comédie,

L'effet inévitable d'une société mélée & continue, où, successivement & de proche en proche, tous les états se confondent, est d'arriver enfin à cette égalité de surface qu'on nomme *Politesse;* & dès lors, plus de vices ni de ridicules saillants. L'avare est avare, mais dans son cabinet; le jaloux est jaloux, mais au fond de son âme. Le mépris attaché au ridicule fait que tout le monde l'évite; & sous les dehors de la décence, l'unique loi

des mœurs publiques, tous les vices sont déguisés : au lieu que dans un temps où la malignité n'est pas encore raffinée, l'amour propre n'a pas encore pris toutes ses précautions; chacun se tient moins sur ses gardes, & le poète comique trouve partout le ridicule à découvert.

Or du temps de Molière, les mœurs avoient encore cette naïveté imprudente : les états n'étoient pas confondus, mais ils tendoient à l'être; c'étoit le moment des prétentions maladroites, des imitations gauches, des méprises de la vanité, des duperies de la sottise, des affectations ridicules, de toutes les bévues enfin où l'amour propre peut donner.

Une éducation plus cultivée, le savoir-vivre qui est devenu notre plus sérieuse étude, l'attention si recommandable à ne blesser ni l'opinion ni les usages, la bienséance des dehors, qui du grand monde a passé jusqu'au peuple, les leçons même que Molière a données, soit pour saisir & révéler les ridicules d'autrui, soit pour mieux deguiser les siens, ont mis la Comédie comme en défaut; & presque tout ce qui lui resteroit à peindre, lui est sévèrement interdit.

On permet de donner au Théâtre à chaque état les vices, les travers, les ridicules qui ne sont pas les siens : mais ceux qui lui sont propres, on lui en épargne la peinture, parce qu'ils forment l'esprit du Corps, & qu'un Corps est trop respectable pour être peint au naturel. Il n'y a que les courtisans & les procureurs qui se soient livrés de bonne grâce, & qu'on n'ait point ménagés : les médecins eux-mêmes seroient peut-être moins patients aujourdhui que du temps de Molière; mais sur leur compte il a tout dit.

Si l'on demande pourquoi nous n'avons plus de Comédie, on peut donc répondre à tous les états, C'est que vous ne voulez plus être peints. Si on nous représente les mœurs du bas peuple, qui est le seul qui se laisse peindre, le tableau est de mauvais goût : & si l'on prend ses modèles dans une classe plus èlevée, cela ressemble trop; l'allusion s'en mêle, & il n'est point d'état un peu considérable qui n'ait le crédit d'empécher qu'on se moque de lui : chacun veut pouvoir être tranquilement ridicule & impunément vicieux. Cela est commode pour la société, mais très-incommode pour le Théâtre.

La décence est une autre gêne pour les poètes comiques. Une mère veut pouvoir mener sa fille au spectacle, sans avoir à rougir pour elle, si elle est innocente, & sans la voir rougir, si elle ne l'est pas. Or comment exposer à leurs ieux, sur la Scène, les vices les plus à la mode, & qui donneroient le plus de jeu à l'intrigue & au ridicule ?

Des vices condannés par les lois sont censés réprimés par elles; les citer au Théâtre comme impunis & les peindre comme plaisants, c'est en même temps accuser les lois & insulter aux mœurs publiques. L'adultère ne seroit pas assez châtié par le mépris, ni le libertinage & ses honteux effets assez punis par le ridicule : voilà pourquoi on défend à la Comédie d'instruire inutilement l'innocence & d'effaroucher la pudeur.

En général, le caractère des françois, actif, souple, adroit, susceptible de vanité & d'émulation, que la concurrence aiguillonne dans une ville comme Paris; ce génie peu inventif, mais qui s'applique sans relâche à tout perfectionner, a été la cause constante des progrès de la *Poésie* dans un climat qui ne sembloit pas fait pour elle; & plus elle a eu de difficultés à vaincre, plus elle mérite de gloire à ceux qui, à travers tant d'obstacles, l'ont èlevée à un si haut point de splendeur.

D'après l'esquisse que je viens de donner de l'histoire naturelle de la *Poésie*, on doit sentir combien on a été injuste en comparant les siècles & leurs productions, & en jugeant ainsi les hommes. Voulez-vous apprécier l'industrie de deux cultivateurs? ne comparez pas seulement les moissons; mais pensez au terrein qui les a produites, & au climat dont l'influence l'a rendu plus ou moins fécond. (*M. MARMONTEL.*)

POÈSIE, *Beaux-Arts.* C'est l'imitation de la belle nature exprimée par le discours mesuré; la Prose ou l'Éloquence est la nature elle-même exprimée par le discours libre.

L'orateur ni l'historien n'ont rien à créer; il ne leur faut de génie que pour trouver les faits réelles qui sont dans leur objet : ils n'ont rien à y ajouter, rien à en retrancher, à peine osent-ils quelquefois transposer; tandis que le poète se forge à lui-même ses modèles, sans s'embarrasser de la réalité.

De sorte que si l'on vouloit définir la *Poésie*, par opposition à la Prose ou à l'Éloquence, que je prends ici pour la même chose, on s'en tiendroit à notre définition. L'orateur doit dire le vrai d'une manière qui le fasse croire, avec la force & la simplicité qui persuadent. Le poète doit dire le vraisemblable d'une manière qui le rende agréable, avec toute la grâce & toute l'énergie qui charment & qui étonnent : cependant comme le plaisir prépare le cœur à la persuasion, & que l'utile réel flatte toujours l'homme, qui n'oublie jamais son intérêt; il s'ensuit que l'agréable & l'utile doivent se réunir dans la *Poésie* & dans la Prose, mais en s'y plaçant dans un ordre conforme à l'objet qu'on se propose dans ces deux genres d'écrire.

Si l'on objectoit qu'il y a des écrits en prose qui ne sont l'expression que du vraisemblable, & d'autres en vers qui ne sont l'expression que du vrai; on répondroit que la Prose & la *Poésie* étant deux langages voisins & dont le fonds est presque

le même, elles se prêtent mutuellement, tantôt la forme qui les distingue, tantôt le fonds même qui leur est propre, de sorte que tout paroît travesti.

Il y a des fictions poétiques qui se montrent avec l'habit simple de la Prose : tels sont les romans & tout ce qui est dans leur genre. Il y a même des matières vraies, qui paroissent revétues & parées de tous les charmes de l'harmonie poétique ; tels sont les poèmes didactiques & historiques. Mais ces fictions en prose & ces histoires en vers ne sont ni pure Prose, ni *Poésie* pure ; c'est un mélange des deux natures, auquel la définition ne doit point avoir égard ; ce sont des caprices faits pour être hors de la règle, & dont l'exception est absolument sans conséquence pour les principes. Nous connoissons, dit Plutarque, des sacrifices qui ne sont accompagnés ni de chœurs, ni de symphonies ; mais pour ce qui est de la *Poésie*, nous n'en connoissons point sans fables & sans fiction. Les vers d'Empédocles, ceux de Parménide, de Nicander, les sentences de Théognide, ne sont point de la *Poésie* ; ce ne sont que des discours ordinaires, qui ont emprunté la verve & la mesure poétique pour relever leur style & l'insinuer plus aisément.

Cependant il y a différentes opinions sur l'essence de la *Poésie*. Quelques-uns font consister cette essence dans la fiction ; il ne s'agit que d'expliquer le terme, & de convenir de sa signification.

Si par *Fiction* ils entendent la même chose que *feindre* ou *fingere* chez les latins : le mot de *Fiction* ne doit signifier que l'imitation artificielle des caractères, des mœurs, des actions, des discours, &c, tellement que *feindre* sera la même chose que *représenter* ou *contrefaire* ; alors cette opinion rentre dans celle de l'imitation de la belle nature, que nous avons établie en définissant la *Poésie*.

Si les mêmes personnes resserrent la signification de ce terme, & que par *Fiction* ils entendent le ministère des dieux que le poète fait intervenir pour mettre en jeu les ressorts secrets de son poème : il est évident que la fiction n'est pas essencielle à la *Poésie* ; parce qu'autrement, la Tragédie, la Comédie, la plupart des Odes, cesseroient d'être de vrais poèmes : ce qui seroit contraire aux idées le plus universellement reçues.

Enfin, si par *Fiction* on veut signifier les figures qui prêtent de la vie aux choses insensibles, qui les font parler & agir, telles que sont les métaphores & les allégories : la fiction alors n'est plus qu'un tour poétique, qui peut convenir à la Prose même ; c'est le langage de la passion, qui dédaigne l'expression vulgaire ; c'est la parure, & non le corps, de la *Poésie*.

D'autres ont cru que la *Poésie* consistoit dans la versification ; ce préjugé est aussi ancien que la *Poésie* même. Les premiers poèmes furent des hymnes qu'on chantoit, & au chant desquels on associoit la danse ; Homère & Tite-Live en donneront la preuve. Or pour former un concert de ces trois expressions, des paroles, du chant, & de la danse, il falloit nécessairement qu'elles eussent une mesure commune qui les fît tomber toutes trois ensemble, sans quoi l'harmonie eût été déconcertée. Cette mesure étoit le coloris, ce qui frappe d'abord tous les hommes ; au lieu que l'imitation, qui en étoit le fonds & comme le dessin, a échappé à la plupart des ieux qui la voient sans la remarquer.

Cependant cette mesure ne constitua jamais ce qu'on appelle un vrai poème ; & si elle suffisoit, la *Poésie* ne seroit qu'un jeu d'enfant, qu'un frivole arrangement de mots que la moindre transposition feroit disparoître.

Il n'en est pas ainsi de la vraie *Poésie* : on a beau renverser l'ordre, déranger les mots, rompre la mesure ; elle perd l'harmonie, il est vrai, mais elle ne perd point sa nature ; la *Poésie* des choses reste toujours ; on la retrouve dans ses membres dispersés ; cela n'empêche point qu'on ne convienne qu'un poème sans versification ne seroit pas un poème. Les mesures & l'harmonie sont les couleurs, sans lesquelles la *Poésie* n'est qu'une estampe : le tableau représentera, si vous le voulez, les contours ou la forme, & tout au plus les jours & les ombres locales ; mais on n'y verra point le coloris parfait de l'art.

La troisième opinion est celle qui met l'essence de la *Poésie* dans l'enthousiasme : mais cette qualité ne convient-elle pas également à la prose, puisque la passion, avec tous ses degrés, ne monte pas moins dans les tribunes que sur les théâtres ? & quand Périclès tonnoit, foudroyoit, & renversoit la Grèce, l'enthousiasme régnoit-il dans ses discours avec moins d'empire, que dans les odes pindariques ? S'il falloit que l'enthousiasme se soutînt toujours dans la *Poésie*, combien de vrais poèmes cesseroient d'être tels ! la Tragédie, l'Épopée, l'Ode même, ne seroient poétiques que dans quelques endroits frapants ; dans le reste, n'ayant qu'une chaleur ordinaire, elles n'auroient plus le caractère distinctif de la *Poésie*.

Mais, dira-t-on, l'enthousiasme & le sentiment sont une même chose ; & le but de la *Poésie* est de produire le sentiment, de toucher, & de plaire : d'ailleurs le poète ne doit-il pas éprouver le sentiment qu'il veut produire dans les autres ? Quelle conclusion tirer de là ? que les sentiments de l'enthousiasme sont le principe & la fin de la *Poésie* ? en sera-ce l'essence ? Oui, si l'on veut que la cause & l'effet, la fin & le moyen soient la même chose ; car il s'agit ici de précision.

Tenons-nous-en donc à établir l'essence de la *Poésie* dans l'imitation, puisqu'elle renferme l'enthousiasme, la fiction, la versification même, comme des moyens nécessaires pour peindre parfaitement les objets.

De plus, les règles générales de la *Poésie* des choses sont renfermées dans l'imitation : en effet, si la nature eût voulu se montrer aux hommes dans toute sa gloire, je veux dire avec toute sa perfection possible dans chaque objet; ces règles, qu'on a découvertes avec tant de peine, & qu'on suit avec tant de timidité & souvent même de danger, auroient été inutiles pour la formation & le progrès des arts. Les artistes auroient peint scrupuleusement les faces qu'ils auroient eues devant les ieux, sans être obligés de choisir : l'imitation seule auroit fait tout l'ouvrage, & la comparaison seule en auroit jugé.

Mais comme elle se fait un jeu de méler ses plus beaux traits avec une infinité d'autres, il a fallu faire un choix; & c'est pour faire ce choix avec plus de sûreté, que les règles ont été inventées & proposées par le goût.

La principale de toutes est de joindre l'utile avec l'agréable. Le but de la *Poésie* est de plaire, & de plaire en remuant les passions; mais pour nous donner un plaisir parfait & solide, elle n'a jamais dû remuer que celles qu'il nous est important d'avoir vives, & non celles qui sont ennemies de la sagesse. L'horreur du crime, à la suite duquel marchent la honte, la crainte, le repentir, sans compter les autres supplices; la compassion pour les malheureux, qui a presque une utilité aussi étendue que l'humanité même; l'admiration des grands exemples, qui laissent dans le cœur l'aiguillon de la vertu; un amour héroïque & par conséquent légitime : voilà, de l'aveu de tout le monde, les passions que doit traiter la *Poésie*, qui n'est point faite pour fomenter la corruption dans les cœurs gâtés, mais pour être les délices des âmes vertueuses. La vertu, déplacée dans de certaines situations, sera toujours un spectacle touchant. Il y a au fonds des cœurs les plus corrompus une voix qui parle toujours pour elle, & que les honnêtes gens entendent avec d'autant plus de plaisir, qu'ils y trouvent une preuve de leur perfection. Quand la *Poésie* se prostitue au vice, elle commet une sorte de profanation qui la déshonore. Les poètes licencieux se dégradent eux-mêmes : il ne faut pas blâmer leurs beautés d'élocution, ce seroit injustice ou manque de goût; mais il ne faut pas en louer les auteurs, de peur de donner du crédit au vice.

Il y a plus : les grands poètes ont ils jamais prétendu que leurs ouvrages, le fruit de tant de veilles & de travaux, fussent uniquement destinés à amuser la légèreté d'un esprit vain, ou à réveiller l'assoupissement d'un Midas désœuvré ? Si c'eût été leur but, seroient-ils de grands hommes ?

Ce n'est pas cependant que la *Poésie* ne puisse se préter à un aimable badinage. Les Muses sont riantes, & furent toujours amies des Grâces; mais les petits poèmes sont plus tôt pour elles des délassements que des ouvrages : elles doivent d'autres services aux hommes, dont la vie ne doit pas être un amusement perpétuel; & l'exemple de la nature, qu'elles se proposent pour modèle, leur aprend à ne rien faire de considérable sans un dessein sage, & qui ne tende à la perfection de ceux pour qui elles travaillent. Ainsi, de même qu'elles imitent la nature dans ses principes, dans ses goûts, dans ses mouvements; elles doivent aussi l'imiter dans les vûes & dans la fin qu'elle se propose.

On peut réduire les différentes espèces de *Poésies* sous quatre ou cinq genres. Les poètes racontent quelquefois ce qui s'est passé, en se montrant eux-mêmes comme historiens, mais historiens inspirés par les Muses : quelquefois ils aiment mieux faire comme les peintres, & présenter les objets devant les ieux, afin que le spectateur s'instruise par lui-même, & qu'il soit plus touché de la vérité : d'autres fois ils allient leur expression avec celle de la Musique, & se livrent tout entiers aux passions, qui sont le seul objet de celle-ci : enfin il leur arrive d'abandonner entièrement la fiction, & de donner toutes les grâces de leur art à des sujets vrais, qui semblent apartenir de droit à la Prose. D'où il résulte qu'il y a cinq sortes de *Poésies*; la *Poésie* fabulaire ou de récit; la *Poésie* de spectacle ou dramatique; la *Poésie* épique; la *Poésie* lyrique, & la *Poésie* didactique. *Voyez* APOLOGUE; POÉSIE DRAMATIQUE, ÉPIQUE, LYRIQUE, DIDACTIQUE, &c.

Par cette division nous ne prétendons pas faire entendre que ces genres soient tellement séparés les uns des autres, qu'ils ne se réunissent jamais; car c'est précisément le contraire qui arrive presque partout, rarement on voit régner seul le le même genre d'un bout à l'autre dans aucun Poème. Il y a des récits dans le lyrique, des passions peintes fortement dans les *Poésies* de récit : partout la Fable s'allie avec l'Histoire, le vrai avec le faux, le possible avec le réel. Les poètes, obligés par état de plaire & de toucher, se croient en droit de tout ôser pour y réussir.

La *Poésie* se charge, en conséquence, de ce qu'il y a de plus brillant dans l'Histoire; elle s'élance dans les cieux pour y peindre la marche des astres; elle s'enfonce dans les abîmes pour y examiner les secrets de la nature; elle pénètre jusques chez les morts pour décrire les récompenses des justes & les supplices des impies; elle comprend tout l'univers : si ce monde ne lui suffit pas, elle crée des mondes nouveaux, qu'elle embellit de demeures enchantées, qu'elle peuple de mille habitans divers : c'est une espèce de magie; elle fait illusion à l'imagination, à l'esprit même, & vient à bout de procurer aux hommes des plaisirs réels par des inventions chimériques.

Cependant tous les genres de *Poésie* ne plaisent

& ne touchent pas également; mais chaque genre nous touche, à proportion que l'objet qu'il est de son essence de peindre & d'imiter est capable de nous émouvoir. Voilà pourquoi le genre élégiaque & le genre bucolique ont plus d'attraits pour nous que le genre dramatique.

Les fantômes des passions que la *Poésie* sait exciter, allumant en nous des passions artificielles, satisfont au besoin où nous sommes d'être occupés. Or les poètes excitent en nous ces passions artificielles, en présentant à notre âme les imitations des objets capables de produire en nous des passions véritables : mais comme l'impression que l'imitation fait n'est pas aussi profonde que l'impression que l'objet même auroit faite; comme l'impression faite par l'imitation n'est pas sérieuse, d'autant qu'elle ne va pas jusqu'à la raison, pour laquelle il n'y a point d'illusion dans ses sensations; enfin, comme l'impression faite par l'imitation n'affecte vivement que l'âme sensitive; elle s'efface bientôt. Cette impression superficielle, faite par une imitation artificielle, disparoît sans avoir des suites durables, comme en auroit une impression faite par l'objet même que le poète a imité.

Le plaisir qu'on sent à voir les imitations que les poètes savent faire, des objets qui auroient excité en nous des passions dont la réalité nous auroit été à charge, est un plaisir pur : il n'est pas suivi des inconvénients dont les émotions sérieuses, qui auroient été causées par l'objet même, seroient accompagnées.

Voilà d'où procède le plaisir que fait la *Poésie*; voilà encore pourquoi nous regardons avec contentement des peintures dont le mérite consiste à mettre sous nos ieux des aventures si funestes, qu'elles nous auroient fait horreur si nous les avions vues véritablement. Une mort telle que la mort de Phèdre; une jeune princesse expirante avec des convulsions affreuses, en s'accusant elle-même de crimes atroces, dont elle est punie par le poison, seroit un objet à fuir. Nous serions plusieurs jours avant que de pouvoir nous distraire des idées noires & funestes qu'un pareil spectacle ne manqueroit pas d'empreindre dans notre imagination. La tragédie de Racine, qui nous présente l'imitation de cet évènement, nous émeut & nous touche, sans laisser en nous la semence d'une tristesse durable. Nous jouïssons de notre émotion, sans être alarmés par la crainte qu'elle ne dure trop long temps. C'est sans nous attrister réellement que la pièce de Racine fait couler des larmes de nos ieux; & nous sentons bien que nos pleurs finiront avec la représentation de la fiction ingénieuse qui les fait couler. Il s'ensuit de là, que le meilleur poème est celui dont la lecture ou dont la représentation nous émeut & nous intéresse davantage. Or c'est à proportion des charmes de la *Poésie* du style, qu'un poème nous intéresse & nous émeut. *Voyez* donc POÉSIE DU STYLE. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POÉSIE DRAMATIQUE, *voyez* POÈME DRAMATIQUE.

POÉSIE ÉPIQUE, *voyez* POÈME ÉPIQUE.

* POÉSIE DES HÉBREUX, *Critique sacrée.* Les pseaumes, les cantiques, le livre de Job, passent pour être en vers : cela se peut; mais nous ne le sentons pas. Aussi, malgré tout ce que les modernes ont écrit sur la *Poésie des Hébreux*, la matière n'en est pas plus éclaircie, parce qu'on n'a jamais su & qu'on ne saura jamais la prononciation de la langue hébraïque; par conséquent il n'est pas possible de sentir ni l'harmonie des paroles de cette langue, ni la quantité des syllabes qui constituent ce que nous y nommons des vers. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(¶ Cette décision n'est-elle pas un peu trop tranchante, & peut-être aventurée? Qu'il ne soit plus possible aujourdhui de sentir ni l'harmonie des paroles de la langue hébraïque, ni la quantité des syllabes qui constituent ce que nous y nommons des vers; cela peut être : mais sommes-nous pour cela sans aucun moyen de nous assûrer de la réalité de la *Poésie des hébreux?* Sans feuilleter une immensité de volumes, qu'on lise seulement l'excellent ouvrage de Robert Lowth *De sacrâ Poësi hebræorum*; & je doute qu'on ne soit pas convaincu que les *hébreux* avoient une véritable *Poésie*. Le savant évêque de Londres (car le mérite de l'auteur l'a élevé sur ce siége) prouve qu'elle est métrique; que le style des pièces où il en montre l'existence, est *poétique* par la hardiesse des figures, par la magnificence des images de toute espèce, par l'éclat de la diction, par la grandeur des pensées, par la sublimité des sentiments; & enfin que l'Ecriture sainte renferme différentes sortes de *poèmes*, élégies, *poèmes* didactiques, idylles, odes, *&c.*

Les amateurs de la saine érudition doivent se procurer cet ouvrage de Lowth, troisième édition imprimée à Oxford en 1765 in-8°. & y joindre celui du savant Michaëlis, qui sont des Notes sur les Leçons du docteur anglois : ce dernier écrit est aussi imprimé in-8°. à Oxford en 1763. (*M.* BEAUZÉE.)

POÉSIE LYRIQUE, *Poésie.* Parlons-en encore d'après M. Batteux. C'est une espèce de *Poésie* toute consacrée au sentiment; c'est sa matière, son objet essenciel. Qu'elle s'élève comme un trait de flamme en frémissant; qu'elle s'insinue peu à peu & nous échauffe sans bruit; que ce soit un aigle, un papillon, une abeille; c'est toujours le sentiment qui la guide ou qui l'emporte.

La *Poésie lyrique* en général est destinée à être mise en chant; c'est pour cela qu'on l'appelle

lyrique, & parce qu'autrefois, quand on la chantoit, la lyre accompagnoit la voix. Le mot *Ode* a la même origine ; il signifie *chant*, *chanson*, *hymne*, *cantique*.

Il suit de là que la *Poésie lyrique* & la Musique doivent avoir entre elles un raport intime, fondé dans les choses mêmes, puisqu'elles ont l'une & l'autre les mêmes objets à exprimer ; & si cela est, la Musique étant une expression des sentiments du cœur par les sons inarticulés, la *Poésie* musicale ou *lyrique* sera l'expression des sentiments par les sons articulés, ou, ce qui est la même chose, par les mots.

On peut donc définir la *Poésie lyrique*, celle qui exprime le sentiment dans une forme de versification qui est chantante ; or comme les sentiments sont chauds, passionnés, énergiques, la chaleur domine nécessairement dans ce genre d'ouvrage. De là naissent toutes les règles de la *Poésie lyrique*, aussi bien que ses privilèges : c'est là ce qui autorise la hardiesse des débuts, les emportements, les écarts ; c'est de là qu'elle tire ce sublime qui lui appartient d'une façon particulière, & cet enthousiasme qui l'approche de la divinité.

La *Poésie lyrique* est aussi ancienne que le monde. Quand l'homme eut ouvert les ieux sur l'univers, sur les impressions agréables qu'il recevoit par tous ses sens, sur les merveilles qui l'environnoient, il éleva sa voix pour payer le tribut de gloire qu'il devoit au souverain bienfaiteur. Voilà l'origine des cantiques, des hymnes, des odes, en un mot de la *Poésie lyrique*.

Les païens avoient dans le fonds de leurs fêtes le même principe que les adorateurs du vrai Dieu. Ce fut la joie & la reconnoissance qui leur firent instituer des jeux solennels pour célébrer les dieux, auxquels ils se croyoient redevables de leur récolte. De là vinrent ces chants de joie qu'ils consacroient au dieu des vendanges & à celui de l'amour. Si les dieux bienfesants étoient l'objet naturel de la *Poésie lyrique* : les héros, enfants des dieux, devoient naturellement avoir part à cette espèce de tribut ; sans compter que leur vertu, leur courage, leurs services rendus, soit à quelque peuple particulier soit à tout le genre humain, étoient des traits de ressemblance avec la divinité. C'est ce qui a produit les poèmes d'Orphée, de Linus, d'Alcée, de Pindare, & de quelques autres, qui ont touché la lyre d'une façon trop brillante pour ne pas mériter d'être réunis dans un article particulier. *Voyez donc* ODE, POÈTE LYRIQUE.

Nous remarquerons seulement ici que c'est particulièrement aux poètes *lyriques* qu'il est donné d'instruire avec dignité & avec agrément ; la *Poésie* dramatique & fabulaire réunissent plus rarement ces deux avantages. L'Ode fait respecter une divinité morale par la sublimité des pensées, la majesté des cadences, la hardiesse des figures, la force des expressions ; en même temps elle prévient le dégoût par la brièveté, par la variété de ses tours, & par le choix des ornements qu'un habile poète sait employer à propos. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POÉSIE ORIENTALE MODERNE, *Poésie*. Les beaux-arts ont été long temps le partage des orientaux. Voltaire remarque que, comme les *Poésies* du persan Sady sont encore aujourdhui dans la bouche des persans, des turcs, & des arabes, il faut bien qu'elles ayent du mérite. Il étoit contemporain de Pétrarque, & il a autant de réputation que lui. Il est vrai qu'en général le bon goût n'a guère régné chez les orientaux : leurs ouvrages ressemblent aux titres de leurs Souverains, dans lesquels il est souvent question du soleil & de la lune. L'esprit de servitude paroît naturellement ampoulé, comme celui de la liberté est nerveux, & celui de la vraie grandeur est simple. Ils n'ont point de délicatesse, parce que les femmes ne sont point admises dans la société. Ils n'ont ni ordre ni méthode, parce que chacun s'abandonne à son imagination dans la solitude où ils passent une partie de leur vie, & que leur imagination par elle-même est déréglée. Ils n'ont jamais connu la véritable Éloquence, telle que celle de Démosthène & de Cicéron : qui auroit-on eu à persuader en Orient ? des esclaves ? Cependant ils ont de beaux éclats de lumière ; ils peignent avec la parole, & quoique les figures soient souvent gigantesques & incohérentes, on y trouve du sublime. Voltaire ajoûte, pour le prouver, une traduction qu'il a faite en vers blancs d'un passage du célèbre Sady : c'est une peinture de la grandeur de Dieu ; lieu commun à la vérité, mais qui fait connoître le génie de la Perse.

Il sait distinctement ce qui ne fut jamais.
De ce qu'on n'entend point son oreille est remplie.
Prince, il n'a pas besoin qu'on le serve à genoux ;
Juge, il n'a pas besoin que sa loi soit ecrite.
De l'éternel burin de sa prévision,
Il a tracé nos traits dans le sein de nos mères.
De l'aurore au couchant il porte le soleil ;
Il sème de rubis les masses des montagnes.
Il prend deux gouttes d'eau : de l'une il fait un homme ;
De l'autre il arrondit la perle au fond des mers.
L'être, au son de sa voix, fut tiré du néant.
Qu'il parle, & dans l'instant l'univers va rentrer
Dans les immensités de l'espace & du vide :
Qu'il parle, & l'univers repasse en un clin d'œil
Des abîmes du rien dans les plaines de l'être.

Voltaire, *Essai sur l'Histoire*. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POÉSIE PASTORALE, *voyez* PASTORALE, (POÉSIE.)

Poésie provençale, *Poésie*. La *Poésie provençale* est le langage roman, & mérite un article à part.

Lorsque la langue latine fut négligée, les troubadours, les chanterres les conteurs, les jongleurs de Provence, & enfin ceux de ce pays qui exerçoient ce qu'on y appeloit *la Science gaie*, commencèrent dès le temps de Hugues Capet à romaniser & à courir la France, débitant leurs romans & leurs fabliaux, composés en langage roman : car alors les provençaux avoient plus d'usage des Lettres & de la *Poésie*, que tout le reste des françois.

Ce langage roman étoit celui que les romains introduisirent dans les Gaules après les avoir conquises, & qui, s'étant corrompu avec le temps par le mélange du langage gaulois qui l'avoit précédé, & du franc ou tudesque qui l'avoit suivi, n'étoit ni latin, ni gaulois, ni franc, mais quelque chose de mixte, où le romain pourtant tenoit le dessus, & qui pour cela s'appeloit toujours *Roman*, pour le distinguer du langage particulier & naturel de chaque pays, soit le franc, soit le gaulois ou celtique, soit l'aquitanique, soit le belgique; car César écrit que ces trois langues étoient différentes entre elles, ce que Strabon explique d'une différence qui n'étoit que comme entre divers dialectes d'une même langue.

Les espagnols se servent du mot de *Roman* au même sens que nous; & ils appellent leur langue ordinaire *romance*. Le roman étant donc plus universellement entendu, les conteurs de Provence s'en servirent pour écrire leurs contes, qui de là furent appelés *Romans*. Les Trouverres, allant ainsi par le monde, étoient biens payés de leurs peines, & bien traités des seigneurs qu'ils visitoient, dont quelques-uns étoient si ravis du plaisir de les entendre, qu'ils se dépouilloient quelquefois de leurs robes pour les en revétir.

Les provençaux ne furent pas les seuls qui se plurent à cet agréable exercice; presque toutes les provinces de France eurent leurs romanciers; jusqu'à la Picardie, où l'on composoit des Servantois, pièces amoureuses, & quelquefois satiriques. M. Huet observe qu'il est assez croyable que les italiens furent portés à la composition des romans par l'exemple des provençaux, lorsque les papes tinrent leur siège à Avignon; & même par l'exemple des autres françois, lorsque les normands, & ensuite Charles, comte d'Anjou, frère de Saint Louis, prince vertueux & poète lui-même, firent la guerre en Italie : car les normands se méloient aussi de la science gaie.

Les poètes provençaux s'appeloient *Troubadours* ou *Trouverres*, & furent en France les princes de la Romancerie dès la fin du dixième siècle. Leur métier plut à tant de gens, que toutes les provinces de France eurent leurs trouverres. Elles produisirent, dans l'onzième siècle & dans les suivants, une grande multitude de romans en prose & en vers; & le président Fauchet parle de cent vingt sept poètes qui ont vécu avant l'an 1300.

M. Rymer, dans sa *Short view of tragedy*, dit que les auteurs italiens, comme Bembo, Speron Sperone, & autres, avouent que la meilleure partie de leur langue & de leur *Poésie* vient de Provence; & il en est de même de l'espagnol & de la plupart des autres langues modernes. Il est certain que Pétrarque, un des principaux & des grands auteurs italiens, seroit moins riche, si les poètes provençaux revendiquoient tout ce qu'il a emprunté d'eux. En un mot, toute notre *Poésie* moderne vient des provençaux; jamais on ne vit un goût si général parmi les Grands & le peuple pour la *Poésie*, que dans ce temps-là pour la *Poésie provençale* ; ce qui fait dire à Philippe Mouskes, un de leurs romanciers, que Charlemagne avoit fait une donation de la Provence aux poètes, pour leur servir de patrimoine.

M. Rymer ajoûte, qu'il insiste particulièment sur cet article, pour prèvenir l'impression que les moines de ce temps-là pourroient faire sur les lecteurs, & sur tout Roger Hoveden, qui nous aprend que le roi Richard I, qui avoit avec Geoffroy son frère demeuré dans plusieurs Cours de Provence & aux environs, & avoit goûté la langue & la *Poésie provençale*, achetoit des vers flatteurs à sa louange pour se faire un nom, & faisoit venir, à force d'argent, des chanteurs & des jongleurs de France, pour le chanter dans les rues; & l'on disoit partout qu'il n'avoit pas son pareil.

Il est faux que ces chanteurs & ces jongleurs vinssent de France : les provinces dont ils venoient, étoient fiefs de l'Empire. Frédéric I avoit donné à Raimond Bérenger les comtés de Provence, de Forcalquier, & autres lieux voisins, à titre de fief. Raimond, comte de Toulouse, étoit le grand patron de ces poètes, & en même temps le protecteur des albigeois, qui alarmèrent si fort Rome, & qui coutèrent tant de croisades pour les extirper. Guillaume d'Agoult, Albert de Sisteron, Rambaud d'Orange (nom que le duc de Savoie a fait revivre), étoient des poètes distingués. Tous les princes ligués en faveur des albigeois contre la France & le pape, encourageoient & protégeoient ces poètes. Or il est aisé, par cet exposé, de juger de la raison qui irritoit si fort les moines contre les chanteurs & les jongleurs, & qui leur faisoit voir avec chagrin qu'ils eussent une si grande familiarité avec le roi.

Le même Critique observe ensuite que, de toutes les langues modernes, la provençale est la première qui ait été propre pour la Musique & pour la douçeur de la rime; & qu'ayant passé par

la Savoie au Montferrat, elle donna occaſion aux italiens de polir leur langue & d'imiter la *Poéſie provençale.* Les conquêtes des anglois de ce côté-là & leurs alliances avec ceux de ces pays, leur procurèrent plus tôt encore la connoiſſance de la langue & de la *Poéſie des provençaux*; & ceux des anglois qui s'appliquèrent à la *Poéſie*, comme le roi Richard, Savary de Mauléon, & Robert Groſſetête, trouvant leur propre langue trop rude, ſe portèrent aiſément à ſe ſervir de celle de Provence, comme étant plus douce & plus flexible. Chaucer a pris tous les termes *provençaux*, françois, & latins qu'il a pu trouver, & les a mêlés avec l'anglois après les avoir habillés à l'angloiſe.

On appeloit les poètes *provençaux*, *Troubadours*, *Jongleurs*, & *Chanterres* : ce dernier nom n'eſt pas étranger dans nos cathédrales. Roger Oveden rend le ſecond par *Joculatores* ou *Joueurs*, comme on pourroit traduire le premier par *Trompettes*. Mais les Troubadours s'appeloient auſſi *Trouverres*, comme qui diroit *Trouve-tréſor*. Les italiens les nomment *Trovatori*; le nom de *Jongleurs* leur venoit apparemment de quelque inſtrument de muſique (vraiſemblablement la harpe) alors en uſage, comme les latins & les grecs ſe nommoient *Poètes lyriques*. Du Verdier, Van Privas, & la Croix du Maine vous feront connoître les principaux poètes *provençaux*; je n'en indiquerai que deux ou trois d'entre les plus anciens.

Belvezer (Aymeric de) floriſſoit vers l'an 1203, & fit quantité de vers à la louange de ſa maîtreſſe, qui vivoit à la Cour de Rémond comte de Provence. Enſuite il devint amoureux d'une princeſſe de Provence qui s'appeloit *Barboſſe* : cette dame ayant été nommée abbeſſe d'un monaſtère, Belvezer en mourut de douleur en 1264, parce qu'il ne lui étoit plus permis de la voir. Il lui envoya, peu de temps avant ſa mort, un petit ouvrage intitulé, *Las amours de ſon ingrata.*

Arnaud de Meyrveilh, poète *provençal* du treizième ſiècle, entra au ſervice du vicomte de Béziers, & devint épris de la comteſſe de Burlas ſon épouſe. Comme il étoit très-bien fait de ſa perſonne, chantoit bien, & liſoit les romans en perfection, la comteſſe le traitoit avec beaucoup de bonté : enfin il s'enhardit à lui déclarer ſon amour, par un ſonnet intitulé *Les chaſtes prières* d'Arnaud ; la comteſſe les écouta gracieuſement, & fit au poète des préſents conſidérables. Il mourut l'an 1220 ; Pétrarque a fait mention de lui dans ſon *Triomphe de l'Amour.*

Arnaud de Courtignac, poète *provençal* du quatorzième ſiècle, devint amoureux d'une dame nommée *Yſnarde*, à la louange de laquelle il fit pluſieurs vers; mais n'ayant rien pu gagner ſur ſon eſprit, il alla voyager dans le Levant, afin de ſe guérir de ſa paſſion par l'abſence, & d'oublier une perſonne qui paroiſſoit prendre plaiſir à ſes peines. Il lui adreſſa un ouvrage intitulé, *Las ſuffrenſas d'amour*, & mourut à la guerre en 1354. (*Le Chevalier* DE JAUCOURT.)

POÉSIE SATIRIQUE, *voyez* SATIRE.

POÉSIE DU STYLE, *voyez* STYLE, (POÉSIE DU.)

POÉSIE DU VERS. *Voyez* VERS (POÉSIE DU), car la lettre *P* eſt ſi chargée, qu'il faut permettre ces ſortes de renvois, pourvu qu'on n'ait pas oublié de les remplir. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(*N.*) POÈTE, ſ. m. *Belles-Lettres.* D'après l'idée qu'Homère nous donne de ſon art, & de l'eſtime qu'on y attachoit dans les temps qu'il a rendus célèbres, on voit que les *Poètes* étoient des philoſophes ou des théologiens, qui ſe donnoient pour inſpirés, & auxquels on croyoit que les dieux avoient révélé des ſecrets inconnus au reſte des hommes. Ainſi, lorſqu'ils faiſoient aux peuples des récits merveilleux, ou qu'ils expliquoient par des fables les phénomènes de la Nature, on ne demandoit pas où ils avoient pris cette ſcience myſtérieuſe : le chantre ou le devin ſe diſoit prêtre d'Apollon, favori des Muſes, confident de leur mère, la déeſſe Mémoire : que ne devoit-il pas ſavoir ?

Ce ne fut que long temps après, & lorſque les peuples plus éclairés s'aperçurent que dans le génie des *Poètes* il n'y avoit rien de ſurnaturel, qu'à l'idée d'inſpiration ſuccéda celle d'invention & de fiction poétique. Mais alors même, en perdant le crédit de la prophétie, les *Poètes* ſurent conſerver le pouvoir de l'illuſion; & quoique reconnus pour des menteurs ingénieux, ils ſoutinrent leur perſonnage. De là ces formules d'invocation, d'inſpiration, & d'enthouſiaſme, qu'ils ne ceſſèrent d'affecter; de là ce ſtyle figuré, ce langage myſtérieux, qu'ils retinrent de leur ancienne divination; de là cette élévation d'idées, cette majeſté de langage, qui leur fut néceſſaire pour imiter le dieu dont ils ſe diſoient les organes.

Du temps même d'Horace, on ne méritoit le nom de *Poète*, qu'autant qu'on avoit les moyens de remplir ce grand caractère :

Ingenium cui ſit, cui mens divinior, atque os
Magna ſonaturum, des nominis hujus honorem.

A meſure que l'amour du menſonge eſt devenu moins vif, & que le goût des arts & l'eſprit qui les juge a pris quelque teinte de Philoſophie, le rôle de *Poète* s'eſt modéré : l'Ode a perdu ſa vraiſemblance; l'Épopée, ſon merveilleux : au don de feindre des chimères a ſuccédé le talent de peindre, d'embellir des réalités ; l'enthouſiaſme s'eſt réduit à la chaleur d'une imagination ſage-

ment exaltée, d'une âme profondément émue; & l'Éloquence du *Poète* n'a plus différé de celle de l'orateur que par un peu plus de hardiesse dans les tours & dans les images, par un peu plus de liberté & d'emphase dans l'expression: en sorte qu'il est plus vrai que jamais que, du côté de l'élocution, le talent de l'orateur & celui du *Poète* se touchent: *Est finitimus oratori* Poeta: *numeris adstrictior paulo, verborum autem licentiâ liberior, multis vero ornandi generibus socius ac penè par.* (Cic. de Orat.)

Mais tout réduit que nous semble à présent l'ancien domaine du *Poète*, je ne pense pas que, du côté de l'invention, celui de l'orateur ait jamais eu cette étendue illimitée, qui s'enfonce dans les possibles, & dans laquelle non seulement le vrai, mais le vraisemblable, est compris. Il me semble donc que Cicéron a exagéré, lorsqu'il a dit de l'orateur comparé au *Poète*: *In hoc quidem certè prope idem, nullis ut terminis circumscribat aut definiat jus suum.* (Ibid.)

Considérons ici le *Poète* à peu près comme Cicéron a considéré l'orateur; & pour nous former une idée de l'artiste, remontons à celle de l'art.

Si je dis, comme Simonide, que la Peinture est une Poésie muette, je crois la définir complètement: si je dis que la Poésie est une peinture animée & parlante, *aurium pictura*, je suis encore fort au dessous de l'idée qu'on en doit avoir.

C'est peu de présenter son objet à l'esprit, elle le rend sans cesse comme présent aux yeux, avec ses traits & ses couleurs; & cela seul l'égale à la Peinture.

Furor impius intùs,
Sæva sedens super arma, & centum vinctus ahenis
Post tergum nodis, fremet horridus ore cruento.

Virgile.

Rubens lui-même auroit-il mieux peint la Discorde enchainée dans le temple de Janus?

La Peinture saisit son objet en action, mais ne la présente jamais qu'en repos. En exprimant ces vers de Virgile,

Illa vel intactæ segetis per summa volaret
Gramina, nec teneras cursu læsisset aristas;

le peintre représentera Camille élancée sur la pointe des épis, mais immobile dans cette attitude, au lieu qu'en Poésie l'imitation est progressive & aussi rapide que l'action même. La Poésie n'est donc plus le tableau, mais le miroir de la nature.

Dans le miroir, les objets se succèdent & s'effacent l'un l'autre. La Poésie est comme un fleuve qui serpente dans les campagnes, & qui dans son cours répète à la fois tous les objets répandus sur ses bords. Il y a plus: cet espace que parcourt la Poésie, est dans l'étendue successive comme dans l'étendue permanente; ainsi, le même vers présente à l'esprit deux images incompatibles, les étoiles & l'aurore, le présent & le passé:

Jamque rubescebat stellis Aurora fugatis.

Dans les exemples du tableau, du miroir, & du fleuve, on ne voit qu'une surface; la Poésie tourne autour de son objet comme la Sculpture, & la présente dans tous les sens.

Elle fait plus que répéter l'image & l'action des objets; cette imitation fidèle, quelque talent, quelque soin qu'elle exige, est sa partie la moins estimable: la Poésie invente & compose; elle choisit & place ses modèles, arrange, assortit elle-même tous les traits dont elle a fait choix, ôse corriger la nature dans les détails & dans l'ensemble, donne de la vie & de l'âme aux corps, une forme & des couleurs à la pensée, étend les limites des choses, & se fait des mondes nouveaux.

Dans cette manière de feindre, la Peinture la suit, mais de loin & dans ce qu'il y a de plus facile. Car ce n'est pas dans le physique, mais dans le moral, qu'il est difficile de rendre par la fiction, ce qui n'est pas, comme s'il étoit. *Non solum quæ essent, verumtamen quæ non essent, quasi essent.* (Jul. Scal.) C'est là ce qui l'élève au dessus de l'Éloquence & de tous les arts.

L'objet des arts est infini en lui-même: il n'est borné que par leurs moyens. Le modèle universel, la nature, est présent à tous les artistes; mais le peintre, qui n'a que les couleurs, ne peut en imiter que ce qui tombe sous le sens de la vûe. Le pinceau de Vernet ne rendra jamais dans une tempête,

Clamorque virûm, stridorque rudentûm:

le Titien n'exprimera pas les parfums exhalés des cheveux de Vénus,

Ambrosiæque comæ divinum vertice odorem
Spiravêre:

le musicien, qui n'a que des sons, ne peut rendre ce qui affecte le sens de l'ouïe; & pour former ce tableau des effets de la lyre d'Orphée,

At cantu commotæ Erebi de sedibus imis
Umbræ ibant tenues,

l'harmonie appellera la pantomime à son secours. Ainsi, les arts sont obligés de se réunir pour faire face à la Poésie. Mais ni aucun des arts, ni tous les arts ensemble n'imiteront ce qu'elle exprime. Elle seule pénètre au fonds de l'âme, & en dévelope à nos ieux les replis. Ni

les douces gradations des sentiments, ni les violents accès de la passion ne lui échapent. Les degrés d'élévation & de sensibilité, d'énergie & de ressort, de chaleur & d'activité, qui varient & distinguent les caractères à l'infini; toutes ces qualités, dis-je, & les qualités opposées sont exprimées par la Poésie. La même vertu, le même vice, la même passion a mille nuances dans la nature; la Poésie a mille couleurs pour graduer toutes ces nuances. C'est peu d'être aussi variée, aussi féconde que la nature même; la Poésie compose des âmes, comme la Peinture imagine des corps: c'est un assemblage de traits pris çà & là de différents modèles, & dont l'accord fait la vraisemblance. Les personnages ainsi formés, elle les oppose & les met en action: action plus vive, plus touchante qu'on ne la voit dans la nature; action variée dans son unité, soutenue dans sa durée, liée dans toutes ses parties, & sans cesse animée dans ses progrès par les obstacles & les combats.

C'est ici surtout que l'art de l'orateur me semble le céder à celui du *Poète*. Instruire, intéresser, émouvoir, sont leur objet commun: mais la tâche de l'orateur est de persuader la vérité; celle du *Poète*, le mensonge, & le mensonge connu pour tel. L'un, pour remuer son auditoire, a des intérêts sérieux, réels, & présents; l'autre n'a que des fables ou des souvenirs éloignés: l'un, si j'ôse le dire, produit ses effets avec des corps, & l'autre avec des ombres.

Que Cicéron serre dans ses bras, en présence des juges, Plancus son ami, son bienfaiteur, & son client, & qu'il le baigne de ses larmes; il en fera repandre, rien de plus naturel. Qu'il presse dans son sein le fils de Flaccus encore enfant; que dans ses bras il le présente aux juges, & qu'il s'écrie d'une voix déchirante, *Misereminí familiæ, Judices, miseremini fortissimi patris, miseremini filii*; l'attendrissement, la douleur dont il est pénétré, passera dans toutes les âmes: & voilà le dernier effort de l'art oratoire. Mais qu'avec le fantôme d'Oreste & de Pilade, d'Andromaque & d'Astianax, le *Poète* obtienne le même effet, & un effet plus grand: voilà le merveilleux de l'art du *Poète;* & il seroit incompréhensible, si l'on ne savoit pas quel est sur nous l'empire de l'imagination, une fois frapée & séduite.

Ce fut pour donner à l'imitation tous les dehors de la réalité, qu'on inventa le genre dramatique, où tout n'est pas illusion comme dans un tableau, où tout n'est pas vrai comme dans la nature, mais où le mélange de la fiction & de la vérité produit cette illusion tempérée qui fait le charme du spectacle. Il est faux que l'actrice que je vois pleurer & que j'entends gémir, soit Ariane; mais il est vrai qu'elle pleure & gémit: mes ieux & mes oreilles ne sont pas trompés; tout ce qui les frape est réel; l'illusion n'est que dans ma pensée. Tel est l'art de la Poésie dramatique, le plus séduisant, le plus ingénieux de tous les arts d'imitation.

Ainsi, me dira-t-on, si l'Éloquence a pour elle toute la force de la vérité, au moins peut-elle reprocher à la Poésie d'y suppléer par tous les charmes du mensonge. Oui, j'en conviens; mais quel que soit réciproquement l'avantage de leurs moyens, il sera toujours vrai que la mobilité, la souplesse, la force d'imagination, qui demandent les transformations du Poète pour revêtir à chaque instant un nouveau caractère, & dans la même scène des caractères opposés; que le génie pour les créer, les combiner, & les faire agir comme dans la nature même; que cette faculté de concevoir, de combiner un grand dessein, de conduire une action vaste, & d'en graduer l'intérêt, sont réservés au *Poète:* & le talent de produire dans son ensemble & dans ses détails Cinna, Britannicus, Zaïre, le Misanthrope ou le Tartufe, me semble encore supérieur au talent de tirer d'un sujet oratoire tous les moyens de persuasion, d'émotion, dont il est susceptible, au talent, dis-je, tout merveilleux qu'il est, de composer ou la harangue pour la couronne, ou le plaidoyer pour Milon, ou l'oraison funèbre de Condé.

Mais l'illusion poétique n'est pas toujours soutenue par le prestige de l'action théatrale; & la Poésie épique étoit au comble de sa gloire avant l'invention du drame: alors ce fut au don qu'elle eut de captiver l'imagination & l'oreille, qu'elle dut ses premiers succès.

Les grecs, ce peuple doué d'un goût exquis dans la recherche des voluptés de l'âme, ce peuple qui, dans tous les arts dont les ouvrages ont pu se conserver, nous a laissé des modèles parfaits, & qui vraisemblablement n'excelloit pas moins dans les arts dont le temps a détruit les monumens fragiles; ce peuple, ingénieux en tout, s'étoit fait, comme par instinct, une langue à la fois harmonieuse & imitative, dont les sons, les nombres, les accents donnoient aux mots le caractère des choses, & disposoient l'âme, par l'émotion de l'oreille, à recevoir plus vivement l'impression de la pensée, de l'image, ou du sentiment.

Graiis ingenium, graiis dedit ore rotundo
Musa loqui, præter laudem nullius avaris.

Hor.

Les latins imitèrent les grecs en cela comme en toute chose; & leur langue, sous la plume des grands écrivains, se polit, se perfectionna, devint flexible & harmonieuse au point de nous laisser douter si Homère, Platon, Démosthène, ont eu pour l'oreille plus de charme que Virgile & que Cicéron.

Les langues modernes, dans leur naissance,

n'avoient consulté ni la nature pour la peindre, ni les langues anciennes pour les imiter. Elles se sont dégrossies avec l'esprit & les mœurs des peuples; quelques-unes même ont aquis de la souplesse & du liant, de la noblesse & de l'élégance, mais peu de chose du côté du nombre. Et quand même le vers métrique des anciens mériteroit d'être regardé comme une forme essenciellement inhérente à leur Poésie, nos vers rhyhtmiques seroient encore loin d'avoir le même droit. *V.* VERS.

Mais si la Poésie peut se passer de la mesure & de la rime, peut-elle se passer de même du charme de la fiction? Je réponds d'abord que, pour corriger, embellir, animer la nature, pour ennoblir la vérité par le mélange du merveilleux, le *Poète* est souvent obligé de feindre : ainsi, la fiction est la compagne de la Poésie. Mais en doit-elle être la compagne assidue? ou plus tôt la Poésie est-elle l'alliance indissoluble de la fiction & de la vérité? C'est demander si la nature, dans sa réalité, n'est jamais assez belle, assez intéressante pour mériter d'être simplement & fidèlement exprimée. Le don de feindre est un talent essenciel au *Poète*, par la raison qu'il peut avoir à chaque instant besoin d'embellir son objet; mais la fiction n'est pas essencielle à la Poésie, par la raison que l'objet qu'elle imite peut n'avoir pas besoin d'être embelli. Celui qui le premier a imaginé que le soleil se plongeoit dans l'onde, & alloit se reposer dans le sein de Thétis après avoir rempli sa carrière, a eu sans doute une idée très-poétique: mais celui qui, avec les couleurs de la nature, auroit peint le premier le soleil couchant, à demi plongé dans des nuages d'or & de pourpre, & laissant voir encore au dessus de ces vagues enflammées la moitié de son globe éclatant; celui qui auroit exprimé les accidents de sa lumière sur le sommet des montagnes, & le jeu de ses rayons à travers le feuillage des forêts, tantôt imitant les couleurs de l'arc-en-ciel, tantôt les flammes d'un incendie; celui-là, je crois, auroit pu dire aussi, *Je suis Poète*, quoiqu'il ne fût dans aucune des deux classes que nous assigne Scaliger: *Aut addit ficta veris, aut fictis vera imitatur.* (*Voyez* FICTION.)

Enfin, soit que la Poésie employe le mensonge, ou la vérité pure, ou l'un & l'autre mêlés ensemble, quel est le but qu'elle se propose? Il faut l'avouer; le plaisir. S'il est vicieux, il la déshonore; s'il est vertueux, il l'ennoblit; s'il est pur, sans autre utilité que d'adoucir de temps en temps les amertumes de la vie, de semer les fleurs de l'illusion sur les épines de la vérité, c'est encore un bien précieux.

Horace distingue dans la Poésie l'agrément sans utilité, & l'utilité sans agrément : l'un peut se passer de l'autre, je l'avoue; mais cela n'est pas réciproque, & le poème didactique même a besoin de plaire pour instruire avec plus d'attrait. Mais qu'à l'aspect des merveilles de la Nature, plein de reconnoissance & d'amour, le génie, aux aîles de flamme, s'élance au sein de la Divinité; qu'ami passionné des hommes, il consacre ses veilles à la noble ambition de les rendre meilleurs & plus heureux; que dans l'âme héroïque du *Poète*, l'enthousiasme de la vertu se mêle à celui de la gloire : c'est alors que la Poésie est un culte, & que le *Poète* s'élève au rang des bienfaiteurs de l'humanité.

L'idée que j'attache à la Poésie est donc celle d'une imitation en style harmonieux, tantôt fidèle, tantôt embellie, de ce que la nature, dans le physique & dans le moral, peut avoir de plus capable d'affecter, au gré du *Poète*, l'imagination & le sentiment.

De l'idée que je viens de donner de la Poésie en général, dérive naturellement celle qu'on doit se former du *Poète*; & par l'objet qu'il se propose, on peut juger, & des talents dont il a besoin d'être doué, & des études qui lui sont propres.

Les trois facultés de l'âme d'où résultent tous les talents littéraires, sont l'esprit, l'imagination, & le sentiment; & dans leur mélange, c'est le plus ou le moins de chacune de ces facultés qui produit la diversité des génies.

Dans le *Poète*, c'est l'imagination & le sentiment qui dominent : mais si l'esprit ne les éclaire, ils s'égarent bientôt l'un & l'autre. L'esprit est l'œil du génie, dont l'imagination & le sentiment sont les aîles.

Toutes les qualités de l'esprit ne sont pas essencielles à tous les genres de Poésie; il n'y a que la pénétration & la justesse dont aucun d'eux ne peut se passer. L'esprit faux gâte tous les talents, l'esprit superficiel ne tire avantage d'aucun.

Tout n'est pas image & sentiment dans un Poème. Il y a des intervalles où la pensée brille seule & de son éclat : il faut même se souvenir que la plus belle image n'en est que la parure; & lors même que la pensée est colorée par l'imagination ou animée par le sentiment, elle nous frappe d'autant plus qu'elle est plus spirituelle, c'est à dire, plus vive, plus finement saisie, & d'une combinaison à la fois plus juste & plus nouvelle dans ses raports. L'esprit n'est donc pas moins essenciel au *Poète* qu'au philosophe, à l'historien, à l'orateur.

Mais chacune des qualités de l'esprit a son genre de Poésie où elle domine : par exemple, la finesse a l'Épigramme; la délicatesse, l'Élégie & le Madrigal; la légèreté, l'Épître familière, la naïveté, la Fable; l'ingénuïté, l'Idylle; l'élévation, l'Ode, la Tragédie, l'Épopée.

Il est des genres qui demandent plusieurs de ces qualités réunies : la Comédie, par exemple, exige à la fois la sagacité, la pénétration, la force, la profondeur, la légèreté, la finesse. La Tragédie & l'Épopée ne demandent pas moins de profondeur que d'élévation, & de force que d'éten-

due. *Voyez*, Imagination, Invention, Génie, Pathétique, &c.

Un don qui n'eſt guère moins eſſenciel au *Poète* que ceux de l'eſprit & de l'âme, c'eſt une oreille délicate. Celui à qui le ſentiment de l'harmonie eſt inconnu, doit renoncer à la Poéſie. (*Voyez* Harmonie de style.) Mais tous ces talents réunis, ou périroient de ſéchereſſe, ou ne produiroient que des fruits ſauvages, s'ils n'étoient pas nourris, fécondés par l'étude.

Ici, comme dans tous les arts, la première étude eſt celle de ſoi-même. Si l'imagination ſe frappe, ſi le cœur s'affecte aiſément, s'il y a de l'une à l'autre une correſpondance mutuelle & rapide; ſi l'oreille a pour le nombre & l'harmonie une délicateſſe ſenſible; ſi l'on eſt vivement touché des beautés de la Poéſie; ſi l'âme, échauffée à la vûe des grands modèles, ſe ſent élevée au deſſus d'elle-même par une noble émulation; ſi, dès qu'on a conçu l'idée eſſencielle & primitive d'un ſujet, on la voit au dedans de ſoi-même ſe dèveloper, ſe colorer, s'animer, & devenir féconde; ſi l'on éprouve ce beſoin, cette impatience de produire qui vient de l'abondance & de la chaleur des eſprits; ſi l'on ſaiſit facilement le raport des idées abſtraites avec les objets ſenſibles, dont elles peuvent revétir les couleurs, ou plus tôt ſi ces idées naiſſent dans l'eſprit revétues de ces images; ſi les objets ſe préſentent d'eux-mêmes ſous la face la plus intéreſſante, la plus favorable à la peinture; ſi ſurtout, à l'idée d'un objet pathétique, les ſentiments naiſſent en foule & ſe preſſent dans l'âme; impatients de ſe répandre, on peut ſe croire né *Poète* :

Huic Muſæ indulgent omnes, hunc poſcit Apollo.

Vida.

A moins de ces diſpoſitions naturelles, on fera peut-être des vers pleins d'eſprit, mais dénués de Poéſie.

A l'étude de ces moyens perſonnels doit ſuccéder l'étude des moyens étrangers. L'inſtrument de la Poéſie c'eſt la langue : & ſi tout homme qui ſe mêle d'écrire doit commencer par bien connoître les règles, le génie, & les reſſources de la langue dans laquelle il écrit; cette connoiſſance eſt encore mille fois plus néceſſaire au *Poète*, dans les mains duquel la langue doit avoir la docilité de la cire, à prendre la forme qu'il voudra lui donner. Les variétés, les nuances du ſtyle ſont infinies, & leurs degrés inappréciables. Le goût, ce ſentiment délicat de ce qui doit plaire ou déplaire, eſt ſeul capable de les ſaiſir. Or le goût ne s'enſeigne point; il s'aquiert par l'uſage fréquent du monde, par l'étude aſſidue & méditée du petit nombre de bons écrivains; encore ſuppoſe-t-il une fineſſe de perception qui n'eſt pas donnée à tous les hommes : la nature fait l'homme de génie, & commence l'homme de goût.

Comme elle eſt le premier modèle & le grand livre du *Poète*, c'eſt elle ſurtout qu'il lui importe d'étudier; & l'objet le plus intéreſſant qu'elle préſente à l'homme, c'eſt l'homme même. Mais dans l'homme, il y a l'étude de la nature, celle de l'habitude, celle de l'habitude & de la nature combinée, ou, ſi l'on veut, de la nature modifiée par les mœurs. (*Voyez* Mœurs.)

Le phyſique a deux branches comme le moral; la ſimple nature, & la nature modifiée par les arts.

Le tableau de la nature phyſique eſt lui ſeul d'une richeſſe, d'une variété, d'une étendue à occuper des ſiècles d'étude : mais tous les détails n'en ſont pas favorables à la Poéſie; tous les genres de Poéſie ne ſont pas ſuſceptibles des mêmes détails. Ainſi, le *Poète* n'eſt pas obligé de ſuivre les pas du naturaliſte. On exige encore moins de lui les méditations du phyſicien & les calculs de l'aſtronome. C'eſt à l'obſervateur à déterminer l'attraction & les mouvements des corps céleſtes; c'eſt au *Poète* à peindre leur balancement, leur harmonie, & leurs immuables révolutions. L'un diſtinguera les claſſes nombreuſes d'êtres organiſés qui peuplent les éléments divers; l'autre décrira, d'un trait hardi, lumineux, & rapide, cette échelle immenſe & continue, où les limites des règnes ſe confondent, où tout ſemble placé dans l'ordre conſtant & régulier d'une gradation univerſelle, entre les deux limites du fini, & depuis le bord de l'abîme qui nous ſépare du néant, juſqu'au bord de l'abîme oppoſé qui nous ſépare de l'être par eſſence. Les reſſorts de la nature & les lois qui règlent ſes mouvements, ne ſont pas de ces objets qu'il eſt aiſé de rendre ſenſibles; & la Poéſie peut les négliger. Les cauſes l'intéreſſent peu; c'eſt aux effets qu'elle s'attache. Tandis que le phyſicien analyſe le ſon & la lumière, le *Poète* fera donc entendre à l'âme l'exploſion du tonnerre & ces longs retentiſſements qui ſemblent de montagne en montagne annoncer la chute du monde. Il lui fera voir le feu bleuâtre des éclairs ſe briſer en lames étincelantes, & fendre à ſillons redoublés cette maſſe obſcure de nuages qui ſemble affaiſſer l'horizon. Tandis que l'un tâche d'expliquer l'émanation des odeurs, l'autre rend ce phénomène viſible à l'eſprit, en feignant que les zéphyrs agitent dans l'air leurs aîles humectées des larmes de l'aurore & des doux parfums du matin. Que le confident de la nature dèveloppe le prodige de la greffe des arbres, c'eſt aſſez pour Virgile de l'exprimer en deux beaux vers :

Exiit ad cœlum, ramis felicibus, arbos,
Miraturque novas frondes & non ſua poma.

On voit, par ces exemples, que les études du *Poète* ne ſont pas celles du philoſophe. Celui-ci étudie la nature pour la connoître; & celui-là, pour l'imiter : l'un veut expliquer, & l'autre veut

peindre. Il faut avouer cependant que, si les profondes recherches du philosophe ne sont pas essencielles au *Poète*, au moins lui seroient-elles d'une grande utilité; & celui que la nature a initié dans ses mystères, aura toujours, sur des hommes superficiellement instruits, un avantage prodigieux. La Physique est à la Poésie ce que l'Anatomie est à la Peinture : elle ne doit pas s'y faire trop sentir ; mais revêtue des grâces de la fiction, elle y joint le charme de la vérité.

La simple nature est donc pour la Poésie une mine abondante; la nature modifiée par l'industrie n'a pas moins de quoi l'enrichir.

La théorie de l'Agriculture, des Méchaniques, de la Navigation, tous les arts de décoration, d'agrément, & tous ceux des arts utiles dont les détails ont quelque noblesse, peuvent contribuer à la collection des lumières du *Poète*. Il doit en être assez instruit pour en tirer à propos des images, des comparaisons, des descriptions même, s'il y est amené.

Nulla sit ingenio quam non libaverit artem.

Vida.

C'est par là qu'on évite la sècheresse & la stérilite dans les choses les plus communes, & qu'on peut être neuf en un sujet qui paroît usé.

Tantum de medio sumptis accedit honoris.

Horat.

Dans l'étude de la nature modifiée est comprise celle des productions de l'esprit, de ses dèvelopements, & de ses progrès en Éloquence, en Morale, en Poésie, *&c.*

Que l'étude des *Poètes* soit essencielle à un *Poète*, c'est ce qui n'a pas besoin de preuve :

Hinc pectore numen
Concipiunt vates.

Mais on n'est pas assez persuadé que les philosophes, les orateurs, les historiens profonds ; que Tacite, Platon, Montaigne, Démosthène, Massillon, Bossuet, & ce Paschal qui ne savoit pas combien il étoit *Poète* lorsqu'il méprisoit la Poésie, en sont eux-mêmes des sources inépuisables. Il est cependant bien aisé de reconnoître, à la plénitude & à l'abondance des sentiments & des idées, un *Poète* nourri de ces études. Il en est une surtout, que j'appelle la compagne du travail & la nourrice du génie ; c'est la lecture habituelle de quelque auteur excellent, dont le style & la couleur soient analogues au sujet que l'on traite. D'une séance à l'autre, l'âme se dérange par le mouvement & la dissipation : il faut la remonter au ton de la nature; & l'auteur que je conseille de lire est comme un instrument sur lequel on prélude avant de chanter.

Il y a des moments de langueur où le génie semble épuisé ;

Credas penitùs migrasse Camenas :

Vida.

on se persuade qu'il est prudent d'attendre alors dans le repos que le feu de l'imagination se rallume ;

Adventumque dei & sacrum expectare calorem :

Ibid.

on se trompe ; cet abandon de soi-même se change en habitude, & l'âme insensiblement s'accoutume à une lâche oisiveté. Il faut avoir recours à des études qui raniment la vigueur du génie ; & lorsque par cette nourriture il aura réparé ses forces, le désir de produire va bientôt l'exciter avec de nouveaux aiguillons.

La Théologie des Philosophes est encore un champ vaste & fertile où le génie peut moissonner. On distingue les fictions qui ont pris naissance au sein de la Philosophie ; on les distingue des fables vulgaires, à la justesse des raports, & à certain air de vérité que celles-ci n'ont jamais. La raison même applaudit, dans les poèmes de Virgile, toutes les fables qu'il a empruntées d'Épicure, de Pythagore, & de Platon. L'imagination se repose avec délices sur un merveilleux plein d'idées; elle glisse avec dédain sur un mensonge vide de sens.

Que l'on compare dans Homère la chaîne d'or attachée au trône de Jupiter, la ceinture de Vénus, l'allégorie des prières, l'ordre que le dieu Mars donne à la Terreur & à la Fuite d'atteler son char ; que l'on compare, dis-je, le plaisir pur & plein que nous causent ces belles idées, ces idées philosophiques, avec l'impression foible & vague que fait sur nous la parole accordée aux chevaux d'Achille, le présent qu'Eole fait à Ulysse des vents enfermés dans une outre, le soin que prend Minerve de prolonger la première nuit que ce Héros, à son retour, passe avec Pénélope sa femme, *&c* : on sentira combien la vérité donne de valeur au mensonge, & combien la feinte est puérile, insipide, lorsqu'elle n'est pas fondée en raison. Je l'ai déja dit, & je le répéterai souvent, plus un *Poète*, à génie égal, sera philosophe, plus il sera *Poète*.

Le plan d'études que je viens de tracer, proposé à un seul homme, seroit sans doute effrayant, quoique notre siècle ait l'exemple d'une génie qui l'a rempli. Mais on a dû voir que, pour éviter la distribution des études, j'ai supposé le *Poète* universel. Il est évident que celui qui se renferme dans le genre de l'Églogue n'a pas besoin des études relatives à l'Épopée. Je parle donc en

général; & je laisse à chacun le soin de choisir l'espèce d'aliment qui convient à la nature de son génie :

Atque tuis prudens genus elige viribus aptum.

Vida.

J'observerai seulement qu'il en est des connoissances du *Poète* comme des couleurs du peintre, qui doivent être sur la palette avant qu'il prenne le pinceau. C'est par un recueil beaucoup plus ample que le sujet ne l'exige, qu'il se met en état de le maitriser & de l'agrandir. Le plus beau sujet, réduit à sa substance, est peu de chose; il ne s'étend, ne s'embellit que par les lumières du *Poète*; & dans une tête vide, il périra comme le grain jeté sur le sable; au lieu que, dans une imagination pleine & féconde, un sujet qui sembloit stérile ne devient que trop abondant; & cet excès, dans un homme de goût ne fût-il pas tout à fait sans danger, il seroit encore vrai qu'à l'égard de l'esprit rien n'est pire que l'indigence.

Illi qui tument & abundantiâ laborant, plus habent furoris, sed etiam torporis. Semper autem ad sanitatem proclivius est quod potest detractione curari. Illi succurri non potest, qui simul & insanit & deficit. Senec. (*M. MARMONTEL.*)

Observations sur ce qui constitue véritablement le Poète.

Ce nom ne doit pas être donné indifféremment à tous ceux qui font des vers :

. . . *Neque enim concludere versum*
Dixeris esse satis.

Horace, *Serm. I. 4.*

On n'est pas plus *Poète* pour dire des choses communes en vers, qu'on n'est orateur quand on parle en conversation. Il faut n'avoir aucune teinture des connoissances relatives aux objets de goût, pour s'imaginer que des idées triviales & que chacun peut avoir tous les jours, aquièrent des beautés & du prix, lorsqu'on les assujettit aux règles de la versification : c'est plus tôt tout le contraire. Un langage aussi extraordinaire que l'est celui des Muses, demande nécessairement des idées ou des sentiments extrordinaires, qui rendent raison de ce qu'on ne s'exprime pas comme de coutume.

Après cela, il ne faut pas placer le caractère du *Poète* dans l'art d'orner un discours par des vers bien faits & harmonieux; il consiste dans l'art de faire de vives impressions sur l'esprit & sur le cœur, en prenant une route différente de celle du langage ordinaire. « Arranger des mots & des » syllabes conformément à certaines lois, c'est, » dit Opitz, la moindre qualité du *Poète*. Il » doit être ὑφαντασιωτατος, c'est à dire, abon» der en idées sublimes & en inventions ingé» nieuses; son esprit doit être capable de prendre » l'essor le plus èlevé, de saisir ce que les objets » ont d'intéressant, & de le peindre avec force; » sans quoi il rampe & se traîne dans la pous» sière. (Opitz, *Sur la Poésie allemande*) ». Horace pensoit de même, lorsqu'il ne reconnoissoit pour *Poète* que celui-ci ;

Ingenium cui sit, cui mens divinior, atque os
Magna sonaturum.

Assûrément le langage poétique s'éloigne si fort du langage ordinaire & donne dans un tel enthousiasme, qu'on a eu raison de l'appeler le *Langage des dieux* : aussi faut-il qu'il prenne sa source dans une sorte d'inspiration secrète, qui n'est autre chose que le génie ou le talent naturel de la Poésie. On a lieu de croire que la Danse, la Musique, le Chant, & la Poésie remontent à une source commune. Ainsi, le meilleur moyen d'arriver à la découverte du génie poétique, c'est de nous rappeler l'origine la plus vraisemblable qu'on puisse attribuer à ces différents arts. (*Voyez* VERS, MUSIQUE, CHANT, DANSE.) Nous pourrons en inférer d'où est né le langage poétique, & comment l'on s'est avisé de mesurer ses paroles pour changer les discours en chants. Afin de saisir le lien qui unit ces trois arts dès leur naissance, il faut considérer qu'il s'élève quelquefois dans l'âme des idées ou des sentiments qui, tantôt par leur vivacité, tantôt par une douceur insinuante mais victorieuse, quelquefois par certaine grandeur qu'elles tirent de la Religion ou de la Politique, s'emparent si puissamment de toutes nos facultés, qu'il en résulte un enthousiasme doux ou véhément, dans lequel les paroles coulent comme un torrent & s'arrangent tout autrement que dans le calme de la vie commune. Celui qui est susceptible de ces impressions, & que la nature a en même temps organisé de manière à sentir les finesses dont l'oreille juge, voilà le *Poète* né.

Ainsi, le fonds du génie poétique ne peut être placé que dans une extrême sensibilité de l'âme, associée à une vivacité extraordinaire d'imagination. Les impressions agréables ou désagréables sont si fortes dans le *Poète*, qu'il s'y livre tout entier, fixe son attention sur ce qui se passe au dedans de lui, & donne un libre cours à l'expression des sentiments qu'il éprouve : alors il oublie tous les objets qui l'environnent, pour ne s'occuper que de ceux que son imagination lui présente & qui semblent agir sur ses sens même. Il entre dans cet enthousiasme qui, suivant l'espèce du sentiment qui le produit, montre sa véhémence ou sa douceur, tant par le ton de la voix que par le flux des termes.

Mais à ce vif sentiment se joint une force extraor-

dinaire d'imagination, dont le caractère varie suivant le génie particulier du *Poète* : il juge de tout d'une façon qui lui est propre ; il n'aperçoit dans l'objet que ce qui l'intéresse; il découvre des raports & des points de vûe, que tout autre ou que lui-même, de sang froid, n'auroit jamais découverts.

Le récit des exploits que les grecs avoient faits au siège de Troie, fit sur l'âme d'Homère de si fortes impressions, que tout son génie en fut comme embrasé. Il employa cette force extraordinaire dont la nature avoit doué son esprit, & la consacra à dépeindre, de la manière la plus expressive, ces exploits dont il étoit charmé : il monta son imagination, de manière qu'elle mettoit sous ses ieux les grands hommes qui s'étoient signalés dans les champs troyens; il se transporta lui-même dans ces champs ; il vit l'éclat des armes, il entendit leur bruit ; &, placé au milieu de ces combats, il fut en état d'en décrire toutes les circonstances, comme s'il en avoit été effectivement le témoin. Il se transformoit dans les principaux personnages; il étoit lui-même Achille ou Hector, tandis qu'il fesoit parler ou agir ces guerriers ; il entroit dans les transports de leurs passions, & les exhaloit aussi vivement qu'ils l'eussent fait. Il passoit avec facilité du parti des grecs à celui des troyens; il partageoit leurs dangers, leurs craintes, leurs espérances; il étoit en un mot partout, il jouoit tous les rôles, & fesoit tous les personnages avec un égal succès. Quand son âme avoit éprouvé ces situations différentes, il naissoit en lui-même un désir ardent de les communiquer à d'autres, de les pénétrer des mêmes sentiments dont il étoit rempli, de les convaincre pleinement de leur importance : il auroit voulu rassembler toutes les tribus des grecs, & les jeter dans l'enthousiasme qui le dominoit. Ce désir étoit le principe d'une nouvelle inspiration, & il prenoit le ton d'un homme qui dit les choses les plus importantes, & qui les dit à la nation qui a le plus d'intérêt à les entendre.

Ces qualités, le feu de l'imagination, la vivacité du sentiment, & le penchant irrésistible à mettre les autres dans les situations où l'on se trouve, sont donc les éléments du génie poétique; mais quelquefois aussi ce sont des principes d'écarts & d'extravagances, quand ils ne sont pas réglés par un jugement sain, par un discernement exact, par une force d'esprit suffisante pour se bien connoître soi-même & les circonstances dans lesquelles on est placé. Sans ces dernières qualités, les premières sont en pure perte; elles deviennent plus nuisibles qu'avantageuses. Ainsi, qu'un peintre à qui la justesse du coup-d'œil & le long exercice de son art ont donné la plus grande facilité à manier le pinceau, au fort de l'imagination brûlante qui l'entraîne, ne laisse pourtant pas échaper un trait qui blesse les règles de l'art ; de même un bon *Poète* prête toujours l'oreille aux conseils de la sagesse & de la raison, & ne permet pas à l'imagination d'étouffer leur voix. Il est tellement accoutumé à juger sainement & à ne dire que ce qui convient au temps & au lieu où il le dit, que la raison ne l'abandonne jamais, pas même dans le moment où il ne se connoît pas lui-même. La nature des choses est toujours son guide; il l'embellit, l'agrandit, mais ne la contredit jamais.

On pourroit donc dire en peu de mots, que le grand *Poète* est un homme d'un jugement exquis & d'un goût délicat, qui imagine vivement & qui sent fortement. Le mélange inégal de ces qualités & les proportions variées de leurs différents degrés forment, avec le tempérament, la différence des génies poétiques. Anacréon, dans son genre, est aussi bon *Poète*, qu'Homère dans le sien. Mais l'âme du *Poète* de Téos n'étoit accessible qu'aux impressions des objets de la volupté, le feu qu'elles allumoient en lui étoit une flamme douce qui brilloit sans brûler : quand il entroit dans les accès de cet enthousiasme voluptueux, son âme délicate voltigeoit comme l'abeille sur les objets les plus attrayants & les plus savoureux, en tiroit un miel exquis; & tandis qu'elle s'en rassasioit, elle auroit voulu rendre tous les hommes participants de ces délices. Le chantre d'Achille ne pouvoit être affecté que par le grand & le terrible : il raportoit tout aux effets de la vertu héroïque ; & en cela, il suivoit l'impulsion de son propre génie, élevé, patriotique, à qui rien ne plaisoit que le tumulte des armes & les grandes entreprises : voilà pourquoi, quand il met des personnages sur la scène, c'est toujours leur grandeur, leur force, leurs qualités corporelles qu'il présente; c'est dans les périls éminents qu'il les place; c'est par les derniers efforts de la valeur qu'il les caractérise ; le héros, le patriote, le politique, s'offrent partout; & toutes ces grandes âmes ne sont autre chose que l'âme même d'Homère : à cette ardeur bouillante, à cette activité prodigieuse, il joint le plus haut degré de pénétration & de jugement, les richesses les plus inépuisables du génie & de l'invention; il ne manque jamais d'employer les moyens les plus propres à le conduire à son but ; il est en état de varier continuellement la scène, d'offrir toujours de nouveaux personnages, de les rendre intéressants; & tout son poème n'est que le tableau le plus magnifique & le plus animé du sujet qu'il s'est proposé d'y représenter, la colère d'Achille.

Avec de pareils talents, un homme peut s'ériger en docteur, devenir le bienfaiteur de sa nation & de toutes les nations policées : car de tous ceux à qui le génie échoit en partage, il n'y en a point qui puissent rendre de plus grands services au genre humain que les *Poètes* ; leur séduisante imagination prête aux objets des charmes irrésistibles; leur jugement solide présente ces objets sous

ſous leur véritable point de vûe ; & la force de leur ſentiment eſt une eſpèce de magie qui-enchante & captive ceux à qui elle ſe communique.

Il y a pluſieurs portes ouvertes, par leſquelles les *Poëtes* peuvent pénétrer juſqu'à l'âme & prendre le ton qui convient aux circonſtances : l'Épopée, le Drame, l'Ode, la Chanſon, & pluſieurs autres formes différentes s'offrent ; & ils ſont les maîtres de choiſir celle qui s'accommode à leur ſujet. Tout ce qui a jamais été dit ou découvert pour le bien de l'humanité, vérités, règles de conduite, modèles de mœurs, vertus, exploits ; le *Poëte* eſt appelé à mettre tout cela ſous les ieux des hommes, & à l'inſinuer dans leur cœur. Nulle part les hommes ne ſont encore auſſi bons, auſſi éclairés, auſſi purs dans leurs mœurs, qu'ils pourroient & devroient l'être : ainſi, le *Poëte* a encore des occaſions & des moyens ſans nombre de rendre d'importants ſervices.

Mais ceux qui ſe propoſent de les rendre, doivent préalablement poſſéder les rares talents dont nous avons parlé & s'efforcer d'en faire l'uſage le plus noble ; il faut qu'ils employent ces talents pour exciter l'attention des hommes & s'attirer leur bienveillance. Le ſon harmonieux des paroles, les portraits agréables que l'imagination trace, les vives impreſſions du ſentiment, ſont autant de charmes qui attirent doucement les hommes à la vertu, qui leur font trouver du plaiſir dans leurs devoirs, qui leur procurent la conviction de leurs véritables intérêts, qui amortiſſent la rigueur des coups inévitables du ſort, qui diminuent l'amertume des ſoucis, qui tempèrent le feu des paſſions, & qui font naître toutes les affections honnêtes & louables : c'eſt ainſi qu'Orphée tiroit les hommes de l'état ſauvage ; que Thalès inſpiroit l'union à des citoyens, & les portoit à ſe ſoumettre volontairement aux lois ; que Tyrtée menoit ſes compatriotes aux combats, & les rempliſſoit d'une ardeur martiale par ſes chants ; qu'Homère enfin eſt devenu le précepteur des politiques, des héros, & de chaque particulier. Par cette route, les *Poëtes* arrivent à la gloire, & cueillent le laurier de l'immortalité.

Mais ceux qui bornent l'uſage de leurs talents poétiques à l'amuſement de l'eſprit, qui ne peignent à l'imagination que des objets riants, des images flatteuſes, ſans aucun but, ſans les faire ſervir à produire aucune idée, aucun ſentiment qui facilite la pratique de nos devoirs ; nous pouvons bien les aſſocier à nos plaiſirs comme des gens de bonne compagnie, écouter leurs chants comme on écoute celui du roſſignol ; mais nous ne pouvons en faire des amis de confiance, leur accorder une véritable intimité. Après les avoir ouïs, nous conviendrons qu'au fonds ils n'en valoient guère la peine, & que le temps qu'ils nous ont dérobé eſt à peu près perdu ; nous les blâmerons de ſe mettre en frais d'enthouſiaſme & de travail pour dire ſi peu de choſe ; nous les mépriſerons même de ſe conſacrer tout entiers à divertir leurs ſemblables ; nous ferons un parallèle entre eux & Solon, qui, s'étant mis à chanter une élégie devant ſes concitoyens, leur parut en délire, mais qui avoit & obtint le noble but de leur donner de ſages conſeils & de leur faire prendre de ſalutaires réſolutions (Voyez Plutarque, *Vie de Solon*). Nous convenons que les ouvrages de la plus haute importance, & qui traitent des choſes les plus ſérieuſes, peuvent devenir beaucoup plus efficaces, ſi l'on ſait les revêtir des ornements & y répandre les agréments dont ils ſont ſuſceptibles. Nous ſavons que c'eſt à cet art enchanteur qu'Homère doit l'éloge qu'Horace lui donne, lorſqu'il aſſûre qu'il ſurpaſſe, par la force perſuaſive de ſes enſeignements, les plus grands philoſophes.

Qui, quid ſit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non,
Pleniùs ac meliùs Chryſippo & Crantore dicit,

Hor. *Epiſt. I.* 2.

Néanmoins, quand nous accordons, aux *Poëtes* ſimplement agréables, une place honorable parmi les hommes qui ont de l'intelligence & des mœurs, cela ne s'étend pas à ceux qui débitent des choſes également contraires au bon ſens & aux bienſéances, & qu'on peut comparer aux grenouilles qui croaſſent au fond d'un marais bourbeux. Le nombre de ces rimailleurs eſt ſi grand, qu'ils expoſent la Poéſie en général à être regardée comme un talent futile & comme une occupation mépriſable : ce ſont eux qui ont attiré au plus noble de tous les beaux-arts l'accablant reproche dont Opitz gémit, & qui s'aggrave tous les jours de plus en plus, au détriment de cet art divin. Le père de la Poéſie allemande dit, « que quantité » de gens regardent un *Poëte* comme un homme » de néant, & ne le croient bon à rien, n'étant » pas capable de l'application ſérieuſe qu'exigent » les grands emplois, ou de l'aſſiduïté requiſe » pour le commerce & les profeſſions, parce que, » toujours abſorbé dans ſes agréables folies, dans » ſes voluptés ſéduiſantes, rien ne l'intéreſſe, à » moins qu'il ne s'y raporte ; & on l'invite en » vain à entrer dans les routes qui conduiſent aux » autres arts & aux ſciences, à ſe diſtinguer par » des talents & des ſervices qui puiſſent lui faire » un véritable honneur & procurer une utilité » réelle. Oui, cela va juſqu'à ne point connoître » d'injure plus grande à faire à quelqu'un, que » de dire qu'il eſt un *Poëte* ; comme cela eſt » arrivé à Eraſme de Rotterdam, que de groſſiers » adverſaires ont ainſi qualifié . . . . Avec cela, » en réuniſſant tous les menſonges que les *Poëtes* » débitent, tout ce qu'il y a de ſcandaleux dans » leurs écrits & dans leur vie, on en vient juſqu'à » dire que quiconque eſt bon *Poëte*, ne peut » qu'être en même temps un méchant homme ».

(Opitz, dans le troisième chapitre de son livre *Sur la Poésie allemande*). Les plaintes que le jésuite Strada fesoit sur les abus de la Poésie de son temps, peuvent être répétées dans le nôtre : *Adeò deformia & fœda carminum portenta nostra hæc ætas videt, adeò postremi quique* Poetarum *lutulenti fluunt hauriuntque de fæce ; ut sanctum* Poetæ *olim nomen timidè jam à bonis usurpetur, perinde quasi honesto ingenioque viro* Poetam *salutari convicio ac dehonestamento sit.* Strada, *Prolus. acad.* lib. 1, prol. 3.

Il y a cependant dans ces objections un grand fonds d'ignorance ou un grand penchant à la calomnie, qui se manifeste dès qu'on se rappelle qu'Homère, Sophocle, Euripide, & d'autres personnages semblables, ont été des *Poètes* de profession. Mais il faut avouer, d'un côté, qu'on peut faire une bien longue liste de *Poètes*, tant anciens que modernes, sur qui ces reproches ne tombent que trop. Il n'est guère possible de rien dire de plus énergique pour la confusion des mauvais *Poètes* & pour maintenir l'honneur des bons, que ce qui est renfermé dans le passage suivant d'un des plus fins connoisseurs. « Je suis obligé » d'avouer, dit le comte de Shaftesbury (*Advice to an Author. part.* 1, *sect.* iij), » qu'il seroit » difficile de trouver sur la terre une espèce d'hom» mes de moindre valeur que ceux qui, dans » ces derniers temps, parce qu'ils ont quelque » facilité à s'exprimer coulamment, quelque vi» vacité d'esprit mal réglée, & quelque imagina» tion, s'arrogent le nom de *Poètes*. Pour porter » ce nom à juste titre & dans un sens rigoureux, » il faut que, comme un véritable artiste ou » architecte dans ce genre, on sache représenter » les hommes & les mœurs, donner au récit d'une » action sa forme convenable, la présenter sous » tous ses raports intéressants : & celui qui s'aquitte » bien d'une semblable tâche, est, à mon avis, » une toute autre créature que ces prétendus » *Poètes*. Le grand *Poète* est, à la lettre, un » vrai créateur, un Prométhée sous Jupiter : sem» blable aux artistes dont on vient de parler, ou » plus tôt à la nature même, source unique de toutes » les formes & de tous les modèles, il produit » un Tout dont les parties sont bien liées & bien » proportionnées ; il assigne à chaque passion l'éten» due de son domaine ; il en prend exactement » le ton & la mesure ; il s'élève au sublime des » sentiments & des actions ; il trace les limites » du beau & du laid, de l'aimable & de l'odieux. » L'artiste moral, qui est capable d'imiter ainsi » le créateur, & qui le fait parce qu'il a une » connoissance intime de ses semblables, se mé» connoitra, si je ne me trompe, difficilement » lui-même ; il ne présumera jamais trop de ses » forces ; il ne sortira point de son genre ; il ne » se croira pas plus grand, pour avoir traité un » plus grand nombre de sujets ; mais il fera con» sister sa grandeur & sa gloire à traiter ceux dont » il fait son objet, de manière à surpasser tous ses » rivaux & à ne laisser aux autres que l'espé» rance de l'imiter. Tout cela suppose, dans le » *Poète*, une âme noble & pure : ceux qui ne » l'ont pas telle peuvent bien affecter un ton d'élé» vation, se parer d'une fausse sublimité ; mais il » ne leur est pas possible de se soutenir ; la bas» sesse de leur caractère, la noirceur de leur » âme, percent & enlaidissent toutes leurs produc» tions ».

Il est à souhaiter que ceux qui ont une autorité reconnue dans l'Empire du Goût, rappellent aux *Poètes*, plus souvent & plus sérieusement qu'ils ne le font, la dignité de leur vocation. Ils accordent trop d'éloges à la délicatesse de l'esprit, à l'agrément de la diction, au méchanisme de la Poésie, sans faire attention si ces talents agréables, si ces parties nécessaires de l'Art poétique, ont pour objet des matières qui ne fournissent pas aux hommes un simple passe-temps, & ne les intéressent qu'en excitant en eux des sensations passagères & indéterminées. Il importe sans contredit de ne pas se borner à ces effets, & de dire, à la partie de la nation la plus éclairée & la plus polie, des choses qui puissent influer avantageusement sur sa façon de penser & d'agir. Le *Poète* qui aspire à réussir dans ce genre, doit nécessairement avoir fait des réflexions plus profondes sur les mœurs, les actions, les affaires, les hommes en général, que ceux pour qui il écrit ; ou du moins, s'il ne les surpasse pas à cet égard, il faut qu'il ait l'art de présenter à leur esprit ce qu'ils savent & ce qu'ils ont déja pensé, avec un plus grand degré de vivacité & d'activité qui les rende attentifs à ses chants. Or c'est à quoi ne suffisent pas les talents, quand ils iroient jusqu'à s'exprimer avec la plus grande facilité sur toutes sortes de sujets ; il faut encore une grande connoissance du cœur humain, des observations profondes sur les mœurs, un sentiment du ton délicat & juste, & un jugement sain, qui mette en état de discerner le vrai & le faux dans toutes les règles & dans tous les usages de la vie commune & publique. De la réunion de ces qualités avec les talents & la facilité de les mettre en œuvre, se forme le *Poète* ; & celui qui a droit de s'arroger ce titre, peut aussi prétendre à l'estime & aux égards de sa nation.

On sait, de manière à n'en pouvoir douter, que les anciens germains ont eu leurs bardes, quoiqu'il ne reste aucun vestige de leur Poésie. Les chants d'Ossian, ancien barde calédonien, duquel nous pouvons tirer des conséquences fondées par raport aux bardes germains, donnent lieu de croire que les Poésies de ceux-ci ne manquoient ni de ce feu qui rend le récit des actions héroïques propre à échauffer les cœurs, ni même, dans bien des occasions, des grandeurs & des beautés qui sont propres aux sensations morales. Mais leur langue n'étoit pas assez riche, assez flexible,

assez harmonieuse, pour que leurs productions puissent égaler celles de ce peuple, dont le langage avoit été perfectionné par les avantages dont la nature l'avoit doué par dessus tous les autres peuples, & qui consistoient principalement dans la finesse du goût & dans une sensibilité exquise. Autant que le climat de la Grèce l'emporte sur celui des contrées septentrionales, autant le langage & l'imagination d'Homère sont-ils au dessus de tout ce qu'offrent les chants des bardes : les plus anciens monuments de la langue allemande prouvent qu'elle n'étoit pas propre à un style soutenu & harmonieux; cela fesoit que la Religion & les mœurs des anciens germains n'avoient point ces agréments qu'on trouve dans la Religion & dans les mœurs des peuples fortunés qui vécurent autrefois sous le beau ciel de la Grèce.

Après les bardes, que l'introduction du Christianisme fit probablement disparoître, il y eut d'autres *Poètes*, encouragés peut-être par la protection des chefs des divers États de la Germanie, qui ne chantèrent plus à la vérité des exploits arrivés sous leurs ieux, mais qui conservèrent le souvenir des anciens évènements, & transmirent les services que d'illustres personnages avoient rendus à leur patrie, pour servir de motifs qui engageassent la postérité à les imiter. Le commencement de l'ancien Poème connu sur sainte Anne, qui, suivant toutes les apparences, est une production du treizième siècle, fait connoître quels étoient les objets que les *Poètes* des temps immédiatement antérieurs avoient chantés. « Nous » avons, dit le *Poète*, souvent entendu célébrer » d'anciens évènements, raconter combien les héros » étoient ardents dans les combats, comment ils » détruisoient les châteaux les plus forts, comment ils rompoient la paix & les traités, combien de rois puissants ont succombé sous leurs » coups : à présent il est temps de penser à notre » propre fin ».

Wir horten je dikke singen
Von alten Dingen,
Wie snelle helide wuthen,
Wie sie veste burge brechen,
Wie sich liebe in vuinisceste schieden,
Wie riche Künige al zegiengen,
Nu ist cith daz wir dencken,
Wie wir selve sulin enden.

On peut aussi inférer du même passage, que les Poésies sur des sujets religieux n'étoient pas encore d'usage, & que jusqu'alors on n'avoit été occupé que des guerres & des combats. S'il est permis de juger, par l'ouvrage qu'on vient de citer, de l'état de la Poésie allemande dans ce temps-là, il paroît que ces anciens *Poètes* n'avoient guère de génie poétique ni de vivacité d'imagination, & qu'avec cela leur langue étoit encore trop bornée.

Mais depuis que M. Bodmer, ce Savant infatigable & qui a rendu à la Littérature allemande & aux progrès du goût des services dignes d'une éternelle reconnoissance, a répandu, par la voie de l'impression, la connoissance des anciennes Poésies, on voit que c'est dans les douzième & treizième siècles que la Poésie allemande a véritablement fleuri. Les empereurs de la maison de Souabe y ont sans doute beaucoup contribué; & c'est leur exemple qui a fait régner parmi la Noblesse allemande la politesse, le goût, & l'amour de la Poésie. Nous avons conservé un très-grand nombre de Poèmes de ces temps-là. La seule collection, dite *Manestique* (voyez *Sammlung von Minasingern, aus dem Schwæbischen Zeitpuncte, CXL Dichtr enthaltend*, &c, *Zurich*, *bey Orell und Comp*. 1758, 2 vol. *in*-4°.); cette collection, dis-je, renferme des ouvrages de cent quarante *Poètes*, parmi lesquels il y en a du premier rang, comme l'empereur Henri, le roi Conrad, le roi de Bohême Wenceslas, plusieurs margraves & princes : cela fait bien voir que la Poésie fesoit principalement alors l'occupation & le plaisir des Cours.

Et même ce n'étoit pas une Poésie qui, comme une denrée étrangère, tirât son origine des grecs & des latins; elle se raportoit à la façon de penser, aux mœurs, & aux sentiments qui régnoient alors dans le grand monde, & par conséquent pouvoit avoir naturellement la même influence sur les esprits qu'avoient eue autrefois les chants des bardes, quoiqu'ils fussent d'une toute autre espèce. En effet, dans ces beaux temps de l'Allemagne, la politesse & une galanterie délicate, les sentiments les plus tendres de l'amour, de l'amitié, de la bienveillance, les maximes d'honneur les plus nobles, le courage & la valeur, l'obéissance & la fidélité envers ses supérieurs, l'hospitalité pour les étrangers, les égards pour le beau sexe, l'estime des gens à talents, les bons procédés enfin avec les amis & les ennemis, distinguoient la nation de la manière la plus avantageuse. Les *Poètes* se montoient donc sur ce ton, ils remplissoient leurs ouvrages des idées & des sentiments qu'ils puisoient dans la fréquentation du beau Monde, leur génie les embellissoit, & ils se fesoient également estimer & aimer par leur talent. On a lieu de croire qu'il n'y avoit pas alors une seule Cour, du moins dans la haute Allemagne, qui n'eût son *Poète*. Bodmer a représenté fort agréablement cette brillante époque de la Poésie allemande. « L'Allemagne, dit-il, étoit alors » une contrée poétique, à qui le Ciel avoit accordé le don de nourrir des *Poètes* dans son » sein ». Et parlant de la muse de l'Hélicon, il ajoûte : « Elle voit à son service un peuple de » princes, de comtes, & l'élite de tout ce que le » sang allemand a de plus noble; on les entend » faire retentir de leurs accents les bords du » Rhin, du Danube, de l'Elbe, les Cours de

venu après. *Livius-Andronicus*, grec de naissance, leur montra la Comédie à peu près telle qu'elle étoit alors à Athènes, ayant des acteurs, une action, un nœud, un dénouement, c'est à dire, les parties essencielles. Quant à l'expression, elle se ressentit nécessairement de la dureté du peuple romain, qui ne connoissoit alors que la guerre & les armes, & chez qui les spectacles d'amusement n'avoient d'abord été qu'une sorte de combat d'injures. Andronicus fut suivi de *Mévius* & d'*Ennius* qui polirent le Théâtre romain de plus en plus, aussibien que *Pacuvius*, *Cécilius*, *Attius*; enfin vinrent *Plaute* & *Térence*, qui portèrent la Comédie latine aussi loin qu'elle ait jamais été.

Plaute (Marcus-Actius-Plautus), né à Sarsine, ville d'Ombrie, ayant donné la Comédie à Rome immédiatement après les satires, qui étoient des farces mêlées de grossièretés, se vit obligé de sacrifier au goût régnant. Il falloit plaire; & le nombre des connoisseurs étoit si petit, que, s'il n'eût écrit que pour eux, il n'eût point du tout travaillé pour le Public : de là vient qu'il y a dans ses pièces de mauvaises pointes, des bouffonneries, des turlupinades, de petits jeux de mots. L'oreille d'ailleurs n'étoit pas, de son temps, assez scrupuleuse; ses vers sont de toutes espèces & de toutes mesures; Horace s'en plaint, & dit nettement qu'il y avoit de la sottise à vanter ses bons mots & la cadence de ses vers : mais ces deux défauts n'empêchent pas qu'il ne soit le premier des *Comiques* latins. Tout est plein chez lui d'action, de mouvement, & de feu : un génie aisé, riche, naturel, lui fournit tout ce dont il a besoin; des ressorts, pour former les nœuds & les dénouer; des traits, des pensées, pour caractériser ses acteurs; des expressions naïves, fortes, moëlleuses, pour rendre les pensées & les sentiments. Par dessus tout cela, il a cette tournure d'esprit qui fait le *Comique*, qui jette un certain vernis de ridicule sur les choses; talent qu'Aristophane possédoit dans le plus haut degré : son pinceau est libre & hardi; sa latinité, pure, aisée, coulante : enfin c'est un *Poète* des plus riants & des plus agréables. Il mourut l'an 184 avant Jésus-Christ. Entre les vingt comédies qui nous restent de lui, on estime surtout son *Amphitryon*, l'*Épidicus*, & l'*Aululaire*. Les meilleures éditions de cet auteur sont celles de Douza, de Gruter, & de Gronovius.

Térence (Publius - Terentius, afer) naquit à Carthage en Afrique, l'an de Rome 560. Il fut esclave de Terentius - Lucanus, sénateur romain, qui le fit èlever avec beaucoup de soin, & l'affranchit fort jeune : ce sénateur lui donna le nom de *Térence*, suivant la coutume, qui vouloit que l'affranchi portât le nom du maître dont il tenoit sa liberté.

Térence a un genre tout différent de Plaute : sa Comédie n'est que le tableau de la vie bourgeoise; tableau où les objets sont choisis avec goût, disposés avec art, peints avec grâce & avec élégance. Décent partout, ne riant qu'avec réserve & modestie, il semble être sur le théâtre, comme la Dame romaine dont parle Horace est dans une danse sacrée, toujours craignant la censure des gens de goût : la crainte d'aller trop loin le retient en deça des limites. Délicat, poli, gracieux, que n'a-t-il la qualité qui fait le *Comique* ! *Utinam scriptis adjuncta foret vis* comica ! C'étoit César qui fesoit ce vœu; il gémissoit, il séchoit de dépit, *maceror*, de voir que cela manquoit à des drames d'une élocution si parfaite. Térence étoit homme trop bon pour avoir cette partie; car elle renferme en soi, avec beaucoup de finesse, un peu de malignité; savoir rendre ridicules les hommes, est un talent voisin de celui de les rendre odieux. Ce *Poète* a imprimé tellement son caractère personnel à ses ouvrages, qu'il leur a presque ôté celui de leur genre. Il ne manque à ses pièces, dans beaucoup d'endroits, que l'atrocité des évènements pour être tragiques, & l'importance pour être héroïques; c'est un genre de drames presque mitoyen.

Rien de plus simple & de plus naïf que son style; rien en même temps de plus élégant. On a soupçonné Lélius & Scipion l'Africain d'avoir perfectionné ses pièces, parce que ce *Poète* vivoit en grande familiarité avec ces illustres romains, & qu'ils pouvoient donner lieu à ces soupçons avantageux par leur rare mérite & par la finesse de leur esprit. Ce qu'il y a de sûr, de l'aveu de Cicéron, c'est que Térence est l'auteur latin qui a le plus aproché de l'*Atticisme*, c'est à dire, de ce qu'il y a de plus délicat & de plus fin chez les grecs, soit dans le tour des pensées soit dans le choix de l'expression. On doit surtout admirer l'art étonnant avec lequel il a su peindre les mœurs & rendre la nature; on sait comme en parle Despréaux :

Contemplez de quel air un père, dans Térence,
Vient d'un fils amoureux gourmander l'imprudence;
De quel air cet amant écoute ses leçons,
Et court chez sa maitresse oublier ses chansons :
Ce n'est pas un portrait, une image semblable;
C'est un amant, un fils, un père véritable.

Térence sortit de Rome à 35 ans, & mourut dans un voyage qu'il alloit faire en Grèce, vers l'an 160 avant Jésus-Christ. Suétone, ou plus tôt Donat, a fait sa vie. Il nous reste de lui six comédies, que madame Dacier a traduites en françois, & qu'elle a publiées avec des notes. M. l'abbé le Monnier en a donné récemment une Traduction nouvelle très-estimable, également accompagnée de notes très-intéressantes.

Pocquelin (Jean-Baptiste), si célèbre sous le nom de *Molière*, né à Paris en 1620, mort en 1673, a tiré pour nous la Comédie du chaos, ainsi que Corneille en a tiré la Tragédie. Il fut acteur distingué, & est devenu un auteur immortel.

Épris de paſſion pour le Théâtre, il s'aſſocia quelques amis qui avoient le talent de la déclamation, & ils jouèrent au faubourg S. Germain & au quartier S. Paul. La première pièce régulière que Molière compoſa fut *l'Étourdi*, en cinq actes, qu'il repréſenta à Lyon en 1655; mais ſes *Précieuſes ridicules* commencèrent ſa gloire : il alla jouer cette pièce à la Cour, qui ſe trouvoit alors au voyage des Pyrénées. De retour à Paris, il établit une troupe accomplie de comédiens formés de ſa main, & dont il étoit l'âme : mais il s'agit ici ſeulement de le conſidérer du côté de ſes ouvrages, & d'en chanter tout le mérite.

Né avec un beau génie, guidé par ſes obſervations, par l'étude des anciens, & par leur manière de mettre en œuvre, il a peint la Cour & la Ville, la nature & les mœurs, les vices & les ridicules, avec toutes les grâces de Térence, le *comique* d'Ariſtophane, le feu & l'activité de Plaute. Dans ſes comédies de caractère, comme le *Miſanthrope*, le *Tartufe*, les *Femmes ſavantes*, c'eſt un philoſophe & un peintre admirable; dans ſes comédies d'intrigue, il y a une ſoupleſſe, une flexibilité, une fécondité de génie, dont peu d'anciens lui ont donné l'exemple. Il a ſu allier le piquant avec le naïf, & le ſingulier avec le naturel; ce qui eſt le plus haut point de perfection en tout genre. On diroit qu'il a choiſi dans ſes maîtres leurs qualités éminentes, pour s'en revêtir éminemment; il eſt plus naturel qu'Ariſtophane, plus reſſerré & plus décent que Plaute, plus agiſſant & plus animé que Térence; auſſi fécond en reſſorts, auſſi vif dans l'expreſſion, auſſi moral qu'aucun des trois.

Le *Poète* grec ſongeoit principalement à attaquer; c'eſt une ſorte de ſatire perpétuelle. Plaute tendoit ſurtout à faire rire; il ſe plaiſoit à amuſer & à jouer le petit peuple. Térence, ſi louable par ſon élocution, n'eſt nullement *comique*; & d'ailleurs, il n'a point peint les mœurs des romains, pour leſquels il travailloit. Molière fait rire les plus auſtères; il inſtruit tout le monde; ne fâche perſonne; peint, non ſeulement les mœurs du ſiècle, mais celles de tous les états & de toutes les conditions; il joue la Cour, le Peuple, & la Nobleſſe, les ridicules & les vices, ſans que perſonne ait un juſte droit de s'en offenſer.

On lui reproche de n'être pas ſouvent heureux dans ſes dénouements : mais la perfection de cette partie eſt-elle auſſi eſſencielle à l'action *comique*, ſurtout quand c'eſt une pièce de caractère, qu'elle l'eſt à l'action tragique? Dans la Tragédie, le dénouement a un effet qui reflue ſur toute la pièce; s'il n'eſt point parfait, la Tragédie eſt manquée. Mais qu'*Harpagon avare* cède ſa maitreſſe pour avoir ſa caſſette, ce n'eſt qu'un trait d'avarice de plus, ſans lequel toute la comédie ne laiſſeroit pas de ſubſiſter.

Quoi qu'il en ſoit, on convient généralement que Molière eſt le meilleur *Poète comique* de toutes les nations du monde. Le lecteur pourra joindre à l'éloge qu'on vient d'en faire, & qui eſt tiré des *Principes de Littérature*, les réflexions de M. Marmontel, *aux mots* COMIQUE & COMÉDIE.

Cependant les meilleures pièces de Molière eſſuyèrent, pendant qu'il vécut, l'amère critique de ſes rivaux, & lui firent des envieux de ſes propres amis; c'eſt Deſpréaux qui nous l'aprend :

Mille de ſes beaux traits, aujourdhui ſi vantés,
Furent des ſots eſprits à nos ieux rebutés;
L'ignorance & l'erreur, à ſes naiſſantes pièces,
En habit de marquis, en robes de comteſſes,
Venoient pour diffamer ſon chef-d'œuvre nouveau,
Et ſecouoient la tête à l'endroit le plus beau :
Le commandeur vouloit la ſcène plus exacte,
Le vicomte indigné ſortoit au ſecond acte :
L'un, défenſeur zélé des bigots mis en jeu,
Pour prix de ſes bons mots le condannoit au feu;
L'autre, fougueux marquis, lui déclarant la guerre,
Vouloit venger la Cour, immolée au Parterre.
Mais ſi tôt que d'un trait de ſes fatales mains
La Parque l'eût rayé du nombre des humains,
On reconnut le prix de ſa muſe éclipſée :
L'aimable Comédie, avec lui terraſſée,
En vain d'un coup ſi rude eſpéra revenir,
Et ſur ſes brodequins ne put plus ſe tenir.

Épitre vij.

En effet, le *Miſanthrope*, le *Tartufe*, les *Femmes ſavantes*, l'*Avare*, les *Précieuſes ridicules*, & le *Bourgeois gentilhomme* ſont autant de pièces inimitables. Toutes les œuvres de Molière ont été imprimées à Paris en 1734, en 6 volumes *in*-4°; mais cette belle édition eſt fort ſuſceptible d'être perfectionnée à pluſieurs égards.

Enfin je goûte tant cet excellent *Poète*, que je ne puis m'empêcher d'ajouter encore un mot ſur ſon aimable caractère.

Molière étoit un des plus honnêtes hommes de France, doux, complaiſant, modeſte, & généreux. Quand Deſpréaux lui lut l'endroit de ſa ſeconde ſatire, où il dit au vers 91 :

Mais un eſprit ſublime en vain veut s'élever, *&c*,

« Je ne ſuis pas, s'écria Molière, du nombre » de ces eſprits ſublimes dont vous parlez; mais » tel que je ſuis, je n'ai rien fait en ma vie dont je » ſois véritablement content ».

J'ai dit qu'il étoit généreux; je ne citerai qu'un trait pour le prouver. Un pauvre lui ayant raporté une pièce d'or qu'il lui avoit donnée par mégarde : » Où la vertu va-t-elle ſe nicher! s'écria Molière : tiens, mon ami, je te donne la pièce, » & j'y joins cette ſeconde de même valeur; tu es » bien digne de ce petit préſent ».

Il aprit, dans sa jeunesse, la Philosophie du célèbre Gassendi; & ce fut alors qu'il commença une traduction de Lucrèce en vers françois. Il n'étoit pas seulement philosophe dans la théorie, il l'étoit encore dans la pratique. C'est cependant à ce philosophe, dit Voltaire, que l'archevèque de Paris, Harlay, si décrié pour ses mœurs, refusa les vains honneurs de la sépulture; il fallut que le roi engageât ce prélat à souffrir que Molière fût déposé secrètement dans le cimetière de la petite chapelle de S. Joseph, faubourg Montmartre. A peine fut-il enterré, que La Fontaine fit son épitaphe, si naïve & si spirituelle:

Sous ce tombeau gisent Plaute & Térence,
Et cependant le seul Molière y gît;
Leurs trois talents ne formoient qu'un esprit,
Dont son bel art enrichissoit la France.
Ils sont partis, & j'ai peu d'espérance
De les revoir: malgré tous nos efforts,
Pour un long temps, selon toute apparence,
Plaute, Térence, & Molière sont morts.

(*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POÈTE COURONNÉ, *Littérature*. L'usage de *couronner* les *Poètes* est presque aussi ancien que la Poésie même; mais il a tellement varié dans tous les temps, qu'il n'est pas aisé d'établir rien de certain sur cette matière: on se contentera d'observer que cet usage subsista jusqu'au règne de Théodose; ce fut alors que les combats capitolins, dans lesquels les *Poètes* étoient *couronnés* avec éclat, furent abolis, comme un reste des superstitions du Paganisme. Vinrent ensuite les inondations des barbares, qui, pendant plusieurs siècles, désolèrent l'Italie & l'Europe entière; les beaux-arts furent envelopés dans les ruines de l'ancienne Rome. On vit à la vérité, depuis ce temps, sortir encore quelques *Poètes* de ses débris; mais comme il n'y avoit presque plus personne qui fût en état de les lire & que d'ailleurs ils ne méritoient guère d'être lus, il n'est pas étonnant que, pendant plusieurs siècles, les *Poètes* soient restés sans honneur & sans distinction.

Ce ne fut que vers le temps de Pétrarque que la Poésie reprit, avec un peu de lustre, quelques-unes des prérogatives qui y étoient autrefois attachées. Il est vrai qu'au milieu même de la barbarie du douzième siècle, il y avoit des *Poètes couronnés*; mais ces *Poètes* doivent être regardés comme l'opprobre de leurs lauriers.

Vers ce temps, c'est à dire, au commencement du treizième siècle, fut formé l'établissement des divers degrés de bachelier, de licencié, & de docteur dans les universités: ceux qui en étoient trouvés dignes étoient dits avoir obtenu le laurier de bachelier, de docteur, *laurea bacculaureatûs*, *laurea doctoratûs*: non seulement les docteurs en Médecine de l'université de Salerne prirent le titre de *docteurs lauréats*; mais à leur réception, on leur mettoit encore une *couronne* de laurier sur la tête.

Les *Poètes* ne furent pas long temps sans revendiquer un droit qui leur apartenoit incontestablement; ils ne tardèrent pas à recevoir dans les universités des distinctions & des privilèges à peu près semblables à ceux qui venoient d'être établis en faveur des théologiens, des jurisconsultes, des mèdecins, *&c.* La Poésie fut donc comme agrégée aux quatre facultés, mais cependant confondue dans la faculté de Philosophie, avec laquelle on lui trouvoit quelque raport.

Du dessein qu'on prit insensiblement d'égaler les *Poètes* aux gradués, naquirent les Jeux floraux, qui furent institués à Toulouse en 1324, & quelques années après, l'usage d'y donner des degrés en Poésie, à l'imitation de ceux qu'on recevoit dans les universités. Il suffisoit d'avoir remporté un prix aux Jeux floraux pour être reçu bachelier; mais il falloit les avoir obtenus tous trois (car pour lors il n'y en avoit pas davantage) pour mériter le titre de docteur. Dans leur réception, au lieu de les *couronner* de laurier, on leur mettoit le bonnet magistral sur la tête, & on y suivoit les autres cérémonies qui se pratiquoient en pareille occasion dans les universités; avec cette différence que les lettres de ces docteurs en *gaie science* (c'est ainsi qu'on appeloit la Poésie dans leur Académie) étoient expédiées en vers, & qu'il n'y étoit point permis de s'exprimer autrement.

A peu près dans le même temps, on voit, par un passage de Villani, que la qualité de *Poète* entrainoit avec elle certaines distinctions qui lui étoient particulières. Cet historien observe que le Dante, qui mourut en 1325, fut enterré avec beaucoup d'honneur en habit de *Poète*: *Fû sepelito à grande honore in habito di* Poeta. Quel étoit cet habit de *Poète?* par quelle autorité Dante le portoit-il? doit-on le compter parmi les *Poètes couronnés?* C'est ce qu'on laisse à d'autres à examiner.

Il est du moins certain qu'on ne peut refuser ce titre à Albertinus-Mussatus, qui ne survécut le Dante que de quatre ans. L'évêque de Padoue lui donna la *couronne poétique*; & il fut arrêté que tous les ans, au jour de Noël, les docteurs, régents, & professeurs des deux collèges de Padoue, un cierge à la main, iroient comme en procession à la maison de Mussatus, lui offrir une triple couronne.

Après ce *couronnement* vint immédiatement celui de Pétrarque, honneur qu'il n'accepta que pour se mettre à l'abri des persécutions dont lui & ses confrères étoient menacés. Il suffisoit de faire des vers pour devenir suspect de magie; c'étoit tout à la fois avoir une grande idée de la Poésie, & une bien mauvaise opinion des *Poètes*.

François

François Philelphe reçut l'honneur du *couronnement* en 1453 ; environ dans le même temps, Publius-Faustus Andrelini fut *couronné* par l'Académie de Rome, à l'âge de 22 ans.

Quelques-uns placent le Mantouan parmi les *Poëtes couronnés* ; mais il ne paroît pas qu'il l'ait été de son vivant. Il est du moins certain qu'après sa mort quelques-uns de ses compatriotes s'avisèrent de lui faire ériger une statue *couronnée* de laurier ; & au scandale de toute la nation poétique, ils la placèrent à côté de celle de Virgile & sous une même arcade.

Arioste & le Trissin n'ambitionnèrent point le laurier poétique. Le Tasse n'eut point leur fausse délicatesse, il consentit au désir qu'on avoit de le lui donner : mais ce grand homme, qui avoit toujours été malheureux, cessa de vivre lorsqu'il commençoit à espérer de voir finir ses infortunes ; il mourut la veille même du jour que tout étoit préparé pour la cérémonie de son *couronnement*.

Depuis ce temps il n'y a eu aucun *Poëte* distingué qu'on ait *couronné* en Italie jusqu'en l'année 1715, où l'on a essayé de faire revivre à Rome la dignité de *Poëte lauréat*, en faveur du chevalier Bernardin Perfetti, célèbre par sa facilité à mettre en vers sur le champ tous les sujets qu'on ait pu lui présenter : son *couronnement* s'est fait avec beaucoup de pompe, & sur le modèle de celui de Pétrarque.

Charles Pascal, dans son *Traité des couronnes*, dit expressément que de son temps, c'est à dire, sous Henri IV, il ne connoissoit plus que l'Allemagne où l'usage de *couronner* les *Poëtes* subsistât encore ; on y a vu un *Poëte couronné* par Frédéric I. Cependant plusieurs Savants prétendent que les *Poëtes* y doivent le rétablissement de cet usage à Frédéric III, & ils regardent Protuccius comme le premier des allemands qui ait reçu la *couronne* poétique.

Æneas-Sylvius, qui occupa le saint Siège sous le nom de Pie II, fut encore déclaré *Poëte* par le même empereur Frédéric, à Francfort, long temps avant son exaltation au pontificat.

Maximilien I fonda à Vienne un collège poétique, ainsi nommé parce que le professeur en Poésie y reçut la prééminence sur tous les autres, & le privilège de créer des *Poëtes lauréats*. Ce titre, prostitué à des gens sans mérite, a inondé l'Allemagne de légions de *Poëtes lauréats*, dont il seroit ennuyeux de faire le dénombrement.

L'Espagne, cette nation qui, plus qu'aucune autre, a la foiblesse d'ambitionner les titres d'honneur, a été très-jalouse de celui dont il est question. Arias-Montanus l'a reçu dans l'Académie d'Alcala : celle de Séville observe encore le même usage, dit Nicolas-Antoine dans sa *Bibliothèque des auteurs espagnols* ; mais cet auteur n'entre là-dessus dans aucun détail.

L'Angleterre offre quelques exemples de *Poëtes couronnés*. Jean Kay, dans son *Histoire du siège de Rhodes*, écrite en prose & dédiée à Édouard IV, qui mourut à la fin du quinzième siècle, prend le titre d'humble *Poëte lauréat* de ce prince, *his humble* Poets laureate. On voit, dans l'église de sainte Marie Overies à Londres, la statue de Jean Gower, célèbre *Poëte*, qui florissoit dans le siècle suivant, sous Richard II. Gower y est représenté avec un colier, comme chevalier, & avec une *couronne* de lierre mêlée de roses, comme *Poëte*. Il y a dans les actes de Rymer une charte de Henri VII sous ce seul titre, *pro* Poetâ laureato, pour un *Poëte lauréat* ; elle est en faveur de Bernard-André, qui étoit de Toulouse & religieux augustin. Jean Skelton a joui du même titre.

Il ne paroît pas néanmoins que, parmi les anglois, les *Poëtes* ayent jamais été *couronnés* avec autant de solennité qu'ils l'ont été en Italie & en Allemagne. Il est certain que les rois d'Angleterre ont eu, de temps immémorial, un *Poëte* à leur Cour, qui prenoit la qualité de *Poëte du roi* ; c'étoit comme une espèce de charge, à laquelle il y avoit quelques appointements attachés. Dans les comptes de l'Hôtel de Henri III, qui vivoit au commencement du treizième siècle, il est fait mention d'une somme d'argent payée au Versificateur du roi, *Versificatori regis*. Il y a donc apparence que, dans la suite, ceux qui ont porté ce titre, pour se donner plus de relief, y ont ajouté celui de *Poëte lauréat*, lorsque l'usage l'eut rendu éclatant.

L'illustre Dryden l'a porté comme *Poëte* du roi ; & c'est en cette qualité que le sieur Cyber, comédien & auteur de plusieurs pièces comiques, s'est trouvé, de nos jours, en possession du titre de *Poëte lauréat*, auquel est attachée une pension de 200 livres sterling, à la charge de présenter tous les ans deux pièces de vers à la famille royale.

L'empereur a aussi son *Poëte* d'office. Apostolo-Zeno, connu par son érudition & par son talent pour la Poésie, a eu cet honneur : il s'est qualifié seulement de *Poëte* & d'historiographe de sa majesté impériale ; mais une pension, toujours jointe à ce titre, l'a dédommagé de celui de *Poëte couronné*, qu'on ne lui donnoit point, & de trois opéra qu'il étoit obligé de faire chaque année.

Ce titre n'a pas été absolument inconnu en France : l'université de Paris se croyoit en droit de l'accorder ; elle l'offrit même à Pétrarque.

Quoique Ronsard soit ordinairement représenté avec une *couronne* de laurier, il n'y a cependant point d'apparence qu'il l'ait reçue dans les formes ; mais jamais *Poëte* ne fut peut-être plus honoré que lui. Charles IX ne dédaigna pas de composer

à sa louange des vers qui font honneur au prince & à Ronsard ; on les connoît :

> L'art de faire des vers, dût-on s'en indigner,
> Doit être à plus haut prix que celui de régner.
> Tous deux également nous portons des couronnes :
> Mais, roi, je les reçois ; *Poëte*, tu les donnes...

Les faveurs de nos rois & les récompenses qu'ils accordent aux *Poëtes*, en les èlevant aux dignités de l'Église & de l'État, leur inspirent sans doute de l'indifférence pour une vaine *couronne*, qu'on n'accordoit ailleurs aux *Poëtes*, que parce que l'on n'avoit communément rien de mieux à leur donner.

Il n'est donc pas surprenant que nous ayons eu parmi nous des *Poëtes*, tels qu'Adrelini, Dorat, Nicolas Bourbon, *&c*, qui se soient glorifiés du titre de *Poëte du roi*, tandis que nous n'en connoissons aucun qui ait pris celui de *Poëte lauréat*. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POËTE DRAMATIQUE. *Voyez* POËTE COMIQUE, DRAME, TRAGÉDIE, COMÉDIE, *&c*.

POËTE ÉPIQUE, *Poésie*. On nomme *Poëtes épiques*, les auteurs des Poëmes héroïques en vers : tels sont Homère, Virgile, Lucain, Statius, Silius-Italicus, le Triffin, le Camoëns, le Tasse, don Alonze d'Ercilla, Milton, & Voltaire. Nous avons parlé de chacun d'eux & de leurs ouvrages *au mot* POËME ÉPIQUE.

POËTE FABULISTE, *Poésie*. Vous trouverez le caractère de ceux qui se sont le plus distingués en ce genre depuis Ésope jusqu'à nos jours, *aux mots* FABLE & FABULISTE.

POËTE LYRIQUE, *Poésie*. Tous les gens de Lettres connoissent les *Poëtes lyriques* du premier ordre, anciens & modernes ; mais l'abbé Batteux en a tracé le caractère avec trop de goût pour ne pas rassembler ici les principaux traits de son tableau.

Pindare est à la tête des *lyriques ;* son nom n'est guère plus le nom d'un *Poëte*, que celui de l'enthousiasme même : il porte avec lui l'idée de transports, d'écarts, de désordre, de digressions *lyriques ;* cependant il sort beaucoup moins de ses sujets qu'on ne le croit communément. La gloire des héros qu'il a célébrés n'étoit point une gloire propre au héros vainqueur ; elle apartenoit de plein droit à sa famille, & plus encore à la ville dont il étoit citoyen ; on disoit, Une telle ville a remporté tous les prix aux jeux olympiques. Ainsi, lorsque Pindare rappeloit des traits anciens, soit des aïeux du vainqueur soit de la ville à laquelle il apartenoit, c'étoit moins un égarement du *Poëte*, qu'un effet de son art.

Horace parle de Pindare avec un enthousiasme d'admiration, qui prouve bien qu'il le trouvoit sublime ; il prétend qu'il est téméraire d'entreprendre de l'imiter ; il le compare à un fleuve grossi par les torrents, & qui précipite ses eaux bruyantes du haut des rochers. Il ne méritoit pas seulement les lauriers d'Apollon par les dithyrambes & par les chants de victoire ; il savoit encore pleurer le jeune époux enlevé à sa jeune épouse, peindre l'innocence de l'âge d'or, & sauver de l'oubli les noms qui avoient mérité d'être immortels. Malheureusement il ne nous reste de ce *Poëte* admirable que la moindre partie de ses ouvrages, ceux qu'il a faits à la gloire des vainqueurs : les autres, dont la matière étoit plus riche & plus intéressante pour les hommes en général, ne sont point parvenus jusqu'à nous.

Ses poésies nous paroissent difficiles, pour plusieurs raisons : la première, est la grandeur même des idées qu'elles renferment ; la seconde, la hardiesse des tours ; la troisième, la nouveauté des mots, qu'il fabrique souvent pour l'endroit même où il les place ; enfin il est rempli d'une érudition détournée, tirée de l'histoire particulière de certaines familles & de certaines villes, qui ont eu peu de part dans les révolutions connues de l'Histoire ancienne.

Pindare naquit à Thèbes en Béotie, la 65e olympiade, 500 ans avant Jésus-Christ. Quand Alexandre ruina cette ville, il voulut que la maison où ce *Poëte* avoit demeuré fût conservée.

Avant Pindare, la Grèce avoit eu plusieurs *lyriques*, dont les noms sont encore fameux, quoique les ouvrages de la plupart ne subsistent plus. *Alcman* fut célèbre à Lacédémone ; *Stésichore*, en Sicile : *Sapho* fit honneur à son sexe, & donna son nom au vers saphique qu'elle inventa ; elle étoit de l'île de Lesbos, aussi bien qu'*Alcée*, qui fleurit dans le même temps, & qui fut l'inventeur du vers alcaïque, celui de tous les vers *lyriques* qui a le plus de majesté.

Anacréon, de Téos, ville d'Ionie, s'étoit rendu célèbre plusieurs siècles auparavant : il fut contemporain de Cyrus, & mourut la 6e olympiade, âgé de 83 ans. Il nous reste encore un assez grand nombre de ses pièces, qui ne respirent toutes que le plaisir & l'amusement : elles sont courtes ; ce n'est le plus souvent qu'un sentiment gracieux, une idée douce, un compliment délicat tourné en allégorie ; ce sont des grâces simples, naïves, demi-vétues : sa *Colombe* est un chef-d'œuvre de délicatesse ; M. le Fèvre disoit qu'il ne sembloit pas que ce fût l'ouvrage d'un homme, mais celui des Muses mêmes & des Grâces.

Quelquefois ses chansons ne présentent qu'une scène gracieuse, que l'image d'un gazon qui invite à se reposer :

« Mon cher Bathylle, asseyez-vous à l'ombre de » ces beaux arbres ; les zéphyrs agitent molle- » ment leurs feuilles. Voyez cette claire fontaine

» qui coule & qui semble nous inviter. Eh ! qui » pourroit, en voyant un si beau lieu, ne point s'y » reposer » ?

Quelquefois c'est un petit récit allégorique.

« Un jour les Muses firent l'Amour prisonnier ; » elles le lièrent aussi tôt avec des guirlandes de » fleurs, & le mirent sous la garde de la Beauté. » La déesse de Cythère vint pour racheter son » fils : mais les chaînes qu'il porte ne sont plus » des chaînes pour lui ; il veut rester dans sa cap- » tivité ».

Rien n'est plus ingénieux & en même temps plus délicat que cette fiction. L'Amour apparemment avoit dressé des embuches aux Muses ; l'ennemi est pris, lié, & mis en prison. C'est la Beauté qui est chargée d'en répondre : on veut lui rendre la liberté ; il n'en veut pas, il aime mieux être prisonnier. On sent combien il y a de choses vraies, douces, & fines dans cette image : rien n'est si galant.

Horace, le premier & le seul des latins qui ait réussi parfaitement dans l'Ode, s'étoit rempli de la lecture de tous ces *lyriques* grecs. Il a, selon les sujets, la gravité & la mollesse d'Alcée & de Stésichore, l'élévation & la fougue de Pindare, le feu & la vivacité de Sapho, la mollesse & la douceur d'Anacréon : néanmoins on sent quelquefois qu'il y a de l'art chez lui, & qu'il songe à égaler ses modèles. Anacréon est plus doux ; Pindare, plus hardi ; Sapho, dans les deux morceaux qui nous restent, montre plus de feu ; & probablement Alcée, avec sa lyre d'or, étoit plus grand encore & plus majestueux : il semble même qu'en tout genre de Littérature & de goût, les grecs ayent une sorte de droit d'aînesse ; ils sont chez eux quand ils sont sur le Parnasse : Virgile n'est pas si riche, si abondant, si aisé qu'Homère ; Térence, selon toutes les apparences, ne vaut pas tout ce que valoit Ménandre ; en un mot, s'il m'est permis de m'exprimer ainsi, les grecs paroissent nés riches, & les autres au contraire ressemblent un peu à des gens de fortune.

On peut appliquer au *Lyrique* d'Horace ce qu'il a dit lui-même du Destin : « Qu'il ressemble à » un fleuve qui, tantôt paisible au milieu de ses » rives, marche sans bruit vers la mer, & tantôt » quand les torrents ont grossi son cours, emporte » avec lui les rochers qu'il a minés, les arbres qu'il » déracine, les troupeaux & les maisons des la- » boureurs, en fesant retentir au loin les forêts & les » montagnes ».

Quoi de plus doux que son ode sur la mort de Quintilius ! Jules Scaliger admiroit tellement cette pièce, qu'il disoit qu'il aimeroit mieux l'avoir faite, que d'être roi d'Arragon. Le sentiment qui y domine est l'amitié compatissante. Virgile avoit perdu un excellent ami : pour le consoler, Horace commence par pleurer avec lui ; & ensuite il lui insinue qu'il faut mettre fin à ses larmes. Il y a des réflexions très-délicates à faire sur ce tour adroit du *Poète* consolateur. Le ton de sa pièce est celui de la douleur, mais d'une douleur qui fait pleurer ; c'est à dire qu'elle est mêlée de foiblesse, de langueur, d'abattement ; tout y est triste & négligé ; les idées semblent s'être arrangées à mesure qu'elles ont passé dans le cœur.

Malherbe est le premier en France qui ait montré l'Ode dans sa perfection. Avant lui, nos *lyriques* fesoient paroître peu de génie & de feu : la tête remplie des plus belles expressions des *Poètes* anciens, ils fesoient un galimatias pompeux de latinismes & d'hellénismes cruds & durs, qu'ils méloient de pointes, de jeux de mots, & de rodomontades : aussi vains & aussi romanesques sur leurs pégases, que nos preux chevaliers l'étoient dans leurs joûtes & dans leurs tournois, « ils déco- » choient leurs tempêtes poétiques dessus la lon- » gue infinité ; & vainqueurs des siècles, monstres à » cent têtes, ils gravoient les conquêtes sur le front » de l'éternité ».

Malherbe réduisit ces muses effrénées aux règles du devoir : il voulut qu'on parlât avec netteté, justesse, décence ; que les vers tombassent avec grâce. Il fut en quelque sorte le père du bon goût dans notre Poésie : & ses lois, prises dans le bon sens & dans la nature, servent encore de règles, comme l'a dit Despréaux, même aux auteurs d'aujourdhui. Malherbe avoit beaucoup de feu, mais de ce feu qui est chaud & qui dure. Il travailloit ses vers avec un soin infini, & ménageoit la chute des stances, de manière que leur éclat fût à demi envelopé dans le tissu même de la période. Ce n'est point un trait épigrammatique, qui est tout en saillies ; c'est une pensée solide, qui ne se montre à la fin de la stance, qu'autant qu'il le faut pour l'appuyer & empécher qu'elle ne soit trainante.

Pour trouver Malherbe ce qu'il est, il faut avoir la force de digérer quelques vieux mots, & d'aller à l'idée plus tôt que de s'arréter à l'expression. Ce *Poète* est grand, noble, hardi, plein de choses, tendre & gracieux quand la matière le demande.

Racan disciple de Malherbe, a fait aussi quelques odes. Les choses n'y sont point aussi serrées que dans celles de son maître ; c'étoit assez le défaut de ses pièces : la forme en étoit douce, coulante, aisée ; c'étoit la nature seule qui le guidoit : mais comme il n'avoit point étudié les sources, il n'y avoit pas toujours au fond assez de ce poids qui donne la consistance.

Il a traduit les Pseaumes ; & quoique sa traduction soit ordinairement médiocre, il y a des endroits d'une grande beauté : tel est celui-ci dans la paraphrase suivante du pseaume 92 ;

L'empire du Seigneur est reconnu partout ;
Le monde est embelli, de l'un à l'autre bout,

De sa magnificence.
Sa force l'a rendu le vainqueur des vainqueurs :
Mais c'est par son amour, plus que par sa puissance,
Qu'il règne dans les cœurs.
Sa gloire étale aux ieux ses visibles appas;
Le soin qu'il prend pour nous fait connoître ici-bas
Sa prudence profonde ;
De la main dont il forme & la fondre & l'éclair
L'imperceptible appui soutient la terre & l'onde
Dans le milieu des airs.
De la nuit du chaos, quand l'audace des ieux
Ne marquoit point encor, dans le vague des lieux,
De zénith ni de zone,
L'immensité de Dieu comprenoit tout en soi;
Et de tout ce grand Tout, Dieu seul étoit le trône,
Le royaume, & le roi.

On vante son ode au comte de Bussy. Elle est toute philosophique : il invite ce seigneur à mépriser la vaine gloire & à jouïr de la vie.

Bussy, notre printemps s'en va presque expiré;
Il est temps de jouïr du repos assûré,
Où l'âge nous convie.
Fuyons donc ces grandeurs qu'insensés nous suivons;
Et, sans penser plus loin, jouïssons de la vie,
Tandis que nous l'avons.
Que te sert de chercher les tempêtes de Mars,
Pour mourir tout en vie au milieu des hasards
Où la gloire te mène ?
Cette mort, qui promet un si digne loyer
N'est toujours que la mort qu'avecque moins de peine
L'on trouve en son foyer, *&c.*

Après Malherbe & Racan, est venu le célèbre *Rousseau*, qui, par la force de ses vers, la beauté de ses rimes, la vigueur de ses pensées, a fait presque oublier nos anciens, surtout à ceux dont la délicatesse s'offense d'un mot suranné. Le vieux Corneille pouvoit il tenir contre le jeune Racine? Rousseau est sans doute admirable dans ses vers, son style est sublime & parfaitement soutenu, ses pensées se lient bien : il pousse sa verve avec la même force depuis le début jusqu'à la fin; peut-être lui manque-t-il quelquefois un peu de cette douceur qui donne tant de grâces aux écrits : mais quel enthousiasme, quelle harmonie, quelle richesse de style, quel coloris règne dans sa Poésie *lyrique* profane & sacrèe ! il est le Pindare de la France; il a fini, comme lui, ses jours hors de sa patrie en 1741, âgé de 72 ans. Il ne publia ses odes qu'après la Motte; mais il les fit plus belles, plus variées, plus remplies d'images. *Voyez* ODE. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POÈTE SATIRIQUE, (*Poésie.*) *Poëte* qui a écrit des satires : tels ont été, chez les romains, Livius-Andronicus, Ennius, Pacuvius, Terentius-Varron, Lucilius, Horace, Juvénal, & Perse; & parmi les françois, Regnier & Boileau. On donnera le caractère de tous ces *Poëtes satiriques* au *mot* SATIRE. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POÈTE TRAGIQUE, (*Poésie dramatique.*) *Poëte* qui a composé des tragédies : tels ont été Sophocle, Eschile, Euripide, Sénèque, Corneille, Racine, *&c.* On n'oubliera point de tracer le caractère de chacun d'eux au *mot* TRAGÉDIE. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POÈTES. (LIBERTÉ DES) *Poésie.* La *liberté des Poëtes*, dont tout le monde parle sans s'en être formé une idée juste, consiste à ôter, des sujets qu'ils traitent, tout ce qui pourroit y déplaire, & à y mettre tout ce qui peut plaire, sans être obligé de suivre la vérité. Ils prennent du vrai ce qui leur convient, & remplissent les vides avec des fictions : & pourvu que les parties, soit feintes soit vraies, ayent un juste raport entre elles & qu'elles forment un Tout qui paroisse naturel; c'est tout ce qu'on leur demande.

Le *Poëte* peut encore réunir dans ces fictions ce qui est séparé dans le vrai, séparer ce qui est uni; il peut transposer, étendre, diminuer quelques parties; mais il faut toujours que la nature le guide. Il n'ira point nous peindre des îles dans les airs, ce n'est pas là que les place la nature : ou si, par une concession toute gratuïte, on lui permet d'en feindre dans quelque jeu d'imagination; supposé qu'il y mette des villes, des plantes, on ne lui permettra pas de dire que les serpents s'accouplent avec les oiseaux, & les brebis avec les tigres. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(*N.*) POÉTIQUE. s. f. *Belles-Lettres.* Ouvrage élémentaire, où l'on trace les règles de la Poésie. Dans les arts soumis au calcul, la théorie devance & conduit la pratique : dans les arts où président le génie & le goût, c'est au contraire la pratique qui précède la théorie; l'exemple donne la leçon.

Dans les temps où la Poésie étoit dans son enfance, les éléments qu'on en a donnés étoient faits comme pour des enfants. A mesure que l'art s'est élevé, l'idée s'en est agrandie; & les préceptes n'ont été que les résultats des bons & des mauvais succès.

Nous sourions avec dédain lorsque nous entendons Jules Scaliger, dans sa *Poétique* latine, tracer le plan de la tragédie d'Alcione, & demander que « le premier acte soit une plainte sur le départ » de Ceïx; le second, des vœux pour le succès » de sa navigation; le troisième, la nouvelle d'une » tempête; le quatrième, la certitude du naufrage;

» le cinquième, la vûe du cadavre de Ceïx & » la mort d'Alcione ». Mais souvenons-nous que, du temps de Scaliger, un spectacle ainsi distribué auroit été un prodige sur nos théâtres.

Nous trouvons aussi ridicule qu'il propose à la Comédie de peindre les mœurs de la Grèce & de Rome ; « des filles achetées comme escla» ves, & qui soient reconnues libres au dénoue» ment ». Mais dans un temps où l'art dramatique n'avoit aucune forme en Europe, que pouvoit faire de mieux un Savant, que d'en établir les préceptes sur la pratique des anciens ?

On s'impatiente, avec plus de raison, de voir l'abbé d'Aubignac réduire en règles les premiers principes du sens commun; on ne peut se persuader que le siècle de Corneille eût besoin qu'on lui apprît que « l'acteur qui joue Cinna ne doit » pas mêler les barricades de Paris avec les pros» criptions du triumvirat, que le lieu de la scène » doit être un espace vide, & qu'on ne doit pas » y placer les Alpes auprès du mont Valérien ». Mais si l'on pense que le Thémistocle de Durier balançoit alors Héraclius, ces leçons ne paroîtront plus si déplacées pour ce temps-là.

C'est donc sans aucun mépris pour les écrivains qui ont éclairé leur siècle, que je les crois au dessous du nôtre ; il faut partir du point où l'on est : depuis deux-cents ans l'esprit humain a plus gagné, qu'il n'avoit perdu en dix siècles de barbarie.

Une *Poétique* digne de notre âge seroit un systême régulier & complet, où tout fût soumis à une loi simple, & dont les règles particulières, émanées d'un principe commun, en fussent comme les rameaux. Cet ouvrage philosophique est désiré depuis long temps, & le sera peut-être long temps encore.

Quoique la *Poétique* d'Aristote ne procède que par induction, de l'exemple au précepte, elle ne laisse pas que de remonter aux principes de la nature : c'est le sommaire d'un excellent traité. Mais elle se borne à la Tragédie & à l'Épopée ; & soit qu'Aristote, en jetant ses premières idées, eût négligé de les éclaircir, soit que l'obscurité du texte vienne de l'erreur des copistes, ses interprêtes les plus habiles sont forcés d'avouer qu'il est souvent mal aisé de l'entendre.

Castelvetro, en traduisant le texte d'Aristote, l'analyse & le commente avec beaucoup de discernement ; mais par la forme dialectique qu'il a donnée à son commentaire, il nous fait chercher péniblement quelques idées claires & justes, dans un dédale de mots superflus. S'il ne discutoit que les choses, il seroit moins prolixe ; mais il discute aussi les mots : encore, après avoir tourné un passage dans tous les sens, lui arrive-t-il quelquefois de manquer le véritable, ou de le combattre mal à propos. Le défaut de ce Critique, comme de tous les écrivains didactiques de ce temps-là, est de n'avoir vu l'art du Théâtre qu'en idée : c'est au théâtre même qu'il faut l'étudier.

Dacier avoit cet avantage sur l'interprête italien. Mais comme il avoit fait vœu d'être de l'avis d'Aristote, soit qu'il l'entendît ou ne l'entendît pas, ce n'est jamais pour consulter la nature, mais pour consulter Aristote, qu'il fait usage de sa raison ; & lors même qu'Aristote se contredit, Dacier n'ôse le contredire.

Non moins religieux sectateur des anciens, Lebossu n'a étudié l'Épopée que dans Aristote, Homère, & Virgile ; il semble, à l'entendre, que les inventeurs en ayent épuisé toutes les ressources, & qu'il n'y ait plus que l'alternative de les suivre ou de s'égarer. Mais si Lebossu & Dacier n'ont pas étendu nos idées, ils en ont hâté le dèvelopement.

Le grand Corneille, avec le respect qu'avoit son siècle pour Aristote & qu'il a eu la modestie de partager, n'a pas laissé de répandre les lumières de la plus saine critique sur la théorie de ce philosophe ; & ses discours en sont le commentaire le plus solide & le plus profond.

Les parallèles qu'on a faits de Corneille & de Racine, & la célèbre dispute sur les anciens & les modernes, en donnant lieu de discuter les principes, ont contribué à les éclaircir.

On est même entré dans le détail des divers genres de Poésie ; on a essayé de dèveloper l'artifice de l'Apologue, de déterminer le caractère de l'Églogue ; on a même voulu suivre l'Ode dans son délire & dans ses écarts ; enfin les notes de Voltaire sur les tragédies de Corneille sont les oracles du bon goût & les plus précieuses leçons de l'art, pour les Poètes dramatiques : mais personne encore n'a entrepris de ramener tous les genres à l'unité d'une première loi.

Le Poème de Vida contient des détails pleins de justesse & de goût sur les études du Poète, sur son travail, sur les modèles qu'il doit suivre ; mais ce Poème, comme la *Poétique* de Scaliger, est plus tôt l'art d'imiter Virgile, que l'art d'imiter la nature.

La *Poétique* d'Horace est le modèle des Poèmes didactiques, & jamais on n'a renfermé tant de sens en si peu de vers : mais dans un Poème, il est impossible de suivre de branche en branche la génération des idées ; & plus elles sont fécondes, plus ce qui manque à leur dèvelopement est difficile à suppléer.

Lafrenaye, imitateur d'Horace, a joint aux préceptes du Poète latin quelques règles particulières à la Poésie françoise ; & son vieux style, dans sa naïveté, n'est pas dénué d'agrément. Mais le coloris, l'harmonie, l'élégance des vers de Despreaux, l'ont effacé : a peine lui reste-t-il la gloire d'avoir enrichi de sa dépouille le Poème qui a fait oublier le sien. Cet ouvrage excellent & vraîment classique, l'Art *poétique* françois, fait

tout ce qu'on peut attendre d'un Poeme : il donne une idée précise & lumineuse de tous les genres; mais il n'en approfondit aucun.

Quelques modernes, comme Gravina chez les italiens, & la Motte parmi nous, ont voulu remonter à l'essence des choses & puiser l'art dans la nature Mais le principe de Gravina est si vague, qu'il est impossible d'en tirer une règle précise & juste.

« L'imitation *poétique* est, dit-il, le transport de la vérité dans la fiction. Comme la » nature est la mère de la vérité, la mère de » la fiction est l'idée que l'esprit humain tire » de la nature ». (C'est le modèle intellectuel d'Aristote, que Castelvetro n'a jamais bien compris.) « La Poésie, ajoûte Gravina, doit écarter » de sa composition les images qui démentent ce » qu'elle veut persuader. Moins la fiction laisse de » place aux idées qui la contredisent, plus aisément on oublie la vérité, pour se livrer à l'illusion ».

Voilà en substance l'*Idée de la Poésie*, telle que Gravina l'a conçue : règle excellente pour attacher le génie des Poetes à l'étude de la nature & à la vérité de l'imitation; mais qui n'éclaire ni sur le choix des objets, ni sur l'art de les assortir & de les placer avec avantage : règle enfin d'après laquelle ce Critique a dû voir que le Pastor-fido & l'Aminte n'ont point la naïveté pastorale; mais qui ne l'a pas empéché de croire que le Roland de l'Arioste étoit un Poème épique régulier, la Jérusalem du Tasse un ouvrage médiocre; & en revanche, de regarder Sannazar comme l'héritier de la flûte de Virgile, & les poètes latins que l'italie moderne a produits, comme les vives images des Catulles, des Tibulles, des Properces, des Ovides, &c.; d'adopter dans les Poèmes italiens le mélange du merveilleux de la Religion & de la Fable, & de confondre le Poème épique avec les Romans provençaux.

La Motte analyse avec plus de soin l'idée essencielle des divers genres. Mais comme il ne donne sa théorie qu'à l'appui de sa pratique, il semble moins occupé du soin de trouver des règles que des excuses. Tout ce qu'il a écrit sur le Poème épique est plein des mêmes préjugés qui lui ont fait si mal traduire & abréger l'Iliade : au lieu d'étudier le méchanisme de nos vers, il ne cesse de rimer & de déclamer contre la rime : ses discours sur l'Ode & sur la Pastorale ne sont que l'apologie déguisée de ses pastorales & de ses odes; artifice ingénieux, qui n'en a imposé qu'un moment.

J'en reviens aux maîtres de l'art, Aristote, Horace, Despréaux : Aristote, le génie le plus profond, le plus lumineux, le plus vaste, qui jamais ait ôsé parcourir la sphère des connoissances humaines; Horace, à la fois poète, philosophe, & critique excellent; Despréaux, l'homme de son siècle qui a le plus fait valoir la portion de talent qu'il avoit reçue de la nature, & la portion de lumière & de goût qu'il avoit acquise par le travail.

Quoiqu'Aristote, dans sa *Poétique*, ait donné quelques définitions, quelques divisions élémentaires & communes à la Poésie en général; ce n'a été que relativement à la Tragédie & à l'Épopée, dont il a fait son objet unique.

Il remonte à l'origine de la Tragédie, & il la suit dans ses progrès. Il y distingue la fable, les mœurs, les pensées, & la diction. Il veut que la fable ait une juste étendue, c'est à dire, telle que la mémoire l'embrasse & la retienne sans effort; il exige que l'action soit une & entière, qu'elle s'exécute dans une révolution du soleil, qu'elle soit vraisemblable, terrible, & touchante. A son gré, ce qui se passe entre les ennemis ou indifférents n'est pas digne de la Tragédie : c'est lorsqu'un ami tue ou va tuer son ami; un fils, son père; une mère, son fils; un fils, sa mère, *&c*, que l'action est vraîment tragique.

Il passe aux mœurs, & il exige qu'elles soient bonnes, convenables, ressemblantes, & d'accord avec elles-mêmes. *Voyez* MŒURS.

Quoiqu'il admette quatre espèces de Tragédies, l'une pathétique, l'autre morale, & l'une & l'autre simple ou implexe; il donne la préférence à la Tragédie implexe & pathétique, à celle, dis-je, où la fortune du personnage intéressant change de face, par une révolution pitoyable & terrible. (*Voyez* TRAGÉDIE.) Or le grand mobile des révolutions c'est la reconnoissance; il veut qu'elle soit amenée naturellement, & il en indique les moyens. La plus belle, dit-il, est celle qui naît des incidents, comme dans l'Œdipe & l'Iphigénie en Tauride. *Voyez* RECONNOISSANCE.

Il enseigne aux Poètes une méthode excellente pour s'assûrer de la bonté, de la régularité de leur plan; c'est de le tracer d'abord dans sa plus grande simplicité, avant de penser aux détails & aux circonstances épisodiques : il en donne l'exemple & le précepte, en réduisant ainsi le sujet de l'Iphigénie en Tauride & de l'Odyssée.

Il distingue, dans la fable, le nœud & le dénouement. Il entend par le nœud tout ce qui précède la révolution; & par le dénouement, tout ce qui la suit. Le nœud, dit-il, se forme par des incidents qui viennent du dehors, ou qui naissent du fonds du sujet : ces incidents, les moyens, les circonstances de l'action, sont ce qu'il appelle *Épisodes*. Le dénouement ne doit jamais, dit-il, être amené par une machine, mais procéder de la même cause qui produit la révolution. *Voyez* INTRIGUE & DÉNOUEMENT.

Ce que les interprêtes latins d'Aristote ont appelé *Sentences*, & ce que M. Dacier appelle mal à propos les Sentiments, est, dans la Tragédie, l'éloquence des passions; ce qui persuade, intéresse,

attendrit ; ce qui peint les mouvements d'une âme, & les fait passer dans les autres âmes. Ici Aristote renvoie à ce qu'il en a dit dans ses livres de la Rhétorique.

Il traite enfin de la diction relativement à sa langue.

Après avoir dévelopé le méchanisme de la Tragédie & en avoir établi les règles, il les applique à l'Épopée.

La fable en doit être dramatique & renfermée dans une seule action : il fait voir, dans les deux Poèmes d'Homère, l'ordonnance même de la Tragédie. L'Épopée, dit-il, ne diffère de la Tragédie que par son étendue & par la forme de ses vers : il compare les deux genres ; & donne la préférence à la Tragédie, parce qu'elle a pour elle l'évidence de l'action, & qu'avec plus d'unité & moins d'étendue, elle produit mieux son effet.

Ces préceptes ont couté des peines infinies à éclaircir. La foule des commentateurs y a consumé ses veilles. Il ne falloit pas moins que des Savants comme Castelvetro & Dacier, & un génie comme Corneille, pour y répandre la clarté : encore arrive-t-il souvent, & dans les points les plus essenciels, que Castelvetro n'est point d'accord avec Dacier, ni Dacier avec Corneille, ni celui-ci avec Aristote, ni Aristote avec lui-même. Mais du choc de ces opinions, nous n'avons pas laissé de tirer des lumières; & dans l'espace d'un siècle & demi, l'expérience journalière du premier théâtre du monde & l'exemple des plus grands maîtres, nous ont fait voir, dans l'art dramatique, ce qu'Aristote n'y avoit pas vu, un nouveau genre & des moyens nouveaux. *Voyez* TRAGÉDIE.

Horace, dans son *Art poétique*, parle de la Poésie en poète, en philosophe, en homme de goût & de génie; il veut que le Poème soit homogène ; que les parties qui le composent se conviennent & soient d'accord ; qu'elles soient proportionnées, & qu'on y évite les ornements superflus & mal assortis;

Denique sit quodvis simplex duntaxat & unum ;

que le Poète soit en état de traiter, non seulement telle ou telle partie, mais toutes les parties de son ouvrage ; qu'il sache les finir & les mettre d'accord ; qu'il choisisse un sujet proportionné à ses forces, & qu'il s'en pénètre en le méditant ;

Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo ;

qu'il distribue son sujet avec intelligence & avec sagesse; qu'il choisisse avec goût ce qui peut intéresser, & rejette ce qui peut déplaire ;

Ut jam nunc dicat jam nunc debentia dici ;
Hoc amet, hoc spernat.

Il distingue les genres de Poésie par les différentes espèces de vers ; il fait sentir les convenances à observer entre le sujet & le style ;

Descriptas servare vices, operumque colores :

il exige non seulement qu'un Poème soit beau, mais de cette beauté qui touche, persuade, attire,

Et quocumque volent animum auditoris agunto.

Dans la conduite que l'on fait tenir à ses personnages, on doit suivre, dit-il, l'opinion, ou observer les vraisemblances ; & celles-ci dépendent de l'analogie & de l'accord des qualités qui composent un caractère :

Servetur ad imum
Qualis ab incepto processerit, & sibi constet.

Non seulement ces qualités doivent être d'accord entre elles, mais relatives à la fortune, à l'âge, à la condition, à toutes les circonstances qui peuvent influer sur les mœurs.

Horace fait observer toutes ces nuances : mais c'est surtout dans la description des mœurs, qui distinguent les différents âges de la vie, que l'on reconnoît le philosophe attentif à observer la nature ;

Mobilibusque decor naturis dandus & annis.

Dans la composition de la fable, il nous affranchit des liens d'une exacte fidélité pour la vérité historique. Osez feindre, nous dit-il ; mais que la fiction se concilie avec la vérité, & s'y mêle si naturellement, qu'on ne s'aperçoive pas du mélange ;

Primo ne medium, medio ne discrepet imum

que le début du Poème soit modeste ; que l'action n'en soit pas prise de trop loin ; que, sur le théâtre, on ne présente aux ieux rien de révoltant ni rien d'impossible ; que la pièce n'ait pas moins de trois actes ni plus de cinq ; qu'il n'y ait jamais en scène plus de trois interlocuteurs ; que le chœur s'intéresse à l'action dont il est témoin, ami des bons, ennemi des méchants ; qu'on n'employe jamais de machine postiche ; & s'il se mêle dans l'action quelque incident merveilleux, qu'elle en soit digne par son importance : que le style de la Tragédie soit grave & sévère ; mais que dans le Comique l'aisance & le naturel de la composition fassent dire à chacun que rien au monde n'étoit plus facile ;

Ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quivis
Speret idem ; sudet multum, frustraque laboret
Ausus idem.

Après avoir résumé ses préceptes, Horace recommande aux Poètes l'étude de la Philosophie & des mœurs : il distingue dans la Poésie deux effets,

l'agrément & l'utilité, quelquefois séparés, souvent réunis ;

Aut prodesse volunt, aut delectare Poetæ,
Aut simul & jucunda & idonea dicere vitæ.

Mais l'agrément de la fiction dépend de l'air de vérité qu'on lui donne :

Ficta voluptatis causâ, sint proxima veris ;

de la naïveté du récit & du soin qu'on prend d'en exclure tout ce qui seroit superflu,

Omne supervacuum pleno de pectore manat.

Du reste, il pardonne au Poète des négligences, pourvu qu'elles soient en petit nombre & rachetées par de grandes beautés : il y a même, en Poésie comme en Peinture, un genre qui de loin produit son effet, quoiqu'il n'ait pas la correction des détails ; mais ce qui est fini a l'avantage de pouvoir être vu de près, toujours avec un plaisir nouveau ;

Hæc placuit semel, hæc decies repetita placebit.

La conclusion d'Horace est que la Poésie n'admet point de talents médiocres ;

Mediocribus esse poetis,
Non homines, non di, non concessêre columnæ.

Encore est-ce peu du talent, ce don précieux de la nature ; si le travail ne le dèvelope, si l'étude ne le nourrit, si des amis judicieux & sévères ne le corrigent en l'éclairant ; si le Poète enfin ne se donne à lui-même le temps d'oublier, de revoir, de retoucher ses ouvrages avant de les exposer au jour ;

Membranis intus positis, delere licebit
Quod non edideris : nescit vox missa reverti.

On ne sauroit donner des préceptes généraux ni plus solides ni plus lumineux : mais cet ouvrage est un résultat d'études élémentaires, par lesquelles il faut avoir passé pour les méditer avec fruit ; il les suppose, & n'y peut suppléer.

Despréaux applique à la Poésie françoise les préceptes d'Horace sur la composition & sur le style en général, & il y ajoûte en les dèvelopant. Il veut que la rime obéisse, & que la raison ne lui cède jamais ; qu'on évite les détails inutiles & l'ennuyeuse monotonie, le style bas & le style ampoulé :

Le style le moins noble a pourtant sa noblesse.
Soyez simple avec art,
Sublime sans orgueil, agréable sans fard.

Il recommande l'exactitude, la clarté, le respect pour la langue, & la fidélité aux règles de la cadence & de l'harmonie, préceptes dont il donne l'exemple.

Horace a peint en un seul vers la beauté du style *poétique ;*

Vehemens, & liquidus, puroque simillimus amni :

Despréaux, qui ne le considère que par raport à l'élégance & à la pureté, a pris une image plus humble ;

J'aime mieux un ruisseau qui, sur la molle arène,
Dans un pré plein de fleurs, lentement se promène,
Qu'un torrent débordé, qui, d'un cours orageux,
Roule, plein de gravier, sur un terrein fangeux.

Il définit les divers genres de Poésie, à commencer par les petits Poèmes ; & la plupart de ces définitions sont elles-mêmes des modèles du style, du ton, du coloris qui conviennent à leur objet.

Les préceptes qui regardent la Tragédie sont tracés d'après Aristote & Horace ; la règle des trois unités & la défense de laisser jamais la scène vide, sont renfermées dans deux vers admirables :

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne, jusqu'à la fin, le théâtre rempli.

On y voit l'unité de lieu prescrite à l'égal de l'unité de temps & d'action : règle nouvelle, que les anciens ne nous avoient point imposée, qu'ils n'ont pas observée inviolablement, & dont il est, je crois, permis de s'écarter comme eux, lorsque le sujet le demande. *Voyez* UNITÉ.

Après avoir rappelé l'origine & les progrès de la Tragédie dans la Grèce, il la reprend au sortir des ténèbres de la barbarie, & telle qu'on la vit paroître sur nos premiers théâtres, sans goût, sans génie, & sans art ; il la conduit jusqu'aux beaux jours des Corneille & des Racine : il conseille aux poètes d'y employer l'amour ;

De cette passion la sensible peinture
Est, pour aller au cœur, la route la plus sûre.

Ce qui ne doit pas être pris à la lettre : car les sentiments de la nature sont plus touchants encore, plus pénétrants que ceux de l'amour ; & il n'y a point sur le théâtre d'amante qui nous intéresse au degré de Mérope.

Il ajoûte ;

Et que l'amour, souvent de remords combattu,
Y soit une foiblesse, & non une vertu :

règle qui n'est pas générale : car un amour vertueux & sacré peut être, dans l'excès du malheur, aussi douloureux qu'un amour criminel ; & le cœur des amants est déchiré de tant de manières, que, pour nous

nous arracher des larmes, ils n'ont pas besoin du secours des remords.

Horace est admirable quand il enseigne à observer les mœurs & à les rendre avec vérité : Despréaux l'imite & l'égale ; il termine les règles de la Tragédie par le caractère du génie qui lui convient.

Qu'il soit aisé, solide, agréable, profond,
Qu'en nobles sentiments il soit toujours fécond.

On diroit que c'est le génie de Racine qu'il vient de peindre, mais froidement & foiblement encore.

L'Épopée diffère de la Tragédie par son étendue & par l'usage du merveilleux. Ce Poème, dit Despréaux,

Dans le vaste récit d'une longue action,
Se soutient par la Fable & vit de fiction.

Il se moque du vain scrupule de ceux qui auroient voulu bannir la Fable de la Poésie françoise ; mais il condanne le mélange du merveilleux de la Fable & de celui de la Religion : il désapprouve même l'emploi de celui-ci, quoique sans mélange :

Et fabuleux chrétiens, n'allons pas dans nos songes
D'un Dieu de vérité faire un Dieu de mensonges.

Maxime qui ne doit pas exclure un merveilleux fictif, puisé dans la vérité même, & qui n'en est que l'extension. *Voyez* Merveilleux.

Despréaux veut pour l'Épopée un héros recommandable par sa valeur & par ses vertus : il demande que le sujet ne soit pas trop chargé d'incidents ; que la narration soit vive & pressée ; que les détails en soient intéressants & nobles, mêlés de grâce & de majesté :

On peut être à la fois & sublime & plaisant,
Et je hais un sublime ennuyeux & pesant.

Il donne Homère pour exemple d'une riche variété ; mais il me semble avoir manqué le trait qui le caractérise :

On diroit que pour plaire, instruit par la nature,
Homère ait à Vénus dérobé sa ceinture.

Cette ceinture, quoiqu'Homère en soit lui-même l'inventeur, ne lui sied pas mieux qu'elle ne siéroit à Hercule.

Il préfère la folie enjouée de l'Arioste au caractère de ces Poètes, dont la sombre humeur ne s'éclaircit jamais.

Tout cela bien entendu peut contribuer à former le goût ; mais pour le bien entendre, il faut avoir déja le goût formé : par exemple, il ne faut pas croire, sur l'éloge que Despréaux fait de l'Arioste, que le *Roland furieux* soit un modèle de Poème épique, ni que le *plaisant* qu'on peut mêler au sublime de l'Épopée, le *Dulce* d'Horace, soit le joyeux badinage que le Poète italien s'est permis :

Quel sciocco, che del fatto non s'accorse,
Per la polve cercando iva la testa.

Virgile est plein de grâces, & n'est jamais plaisant ; Homère veut l'être quelquefois, & c'est alors qu'il n'est plus Homère.

Despréaux finit par la Comédie ; & les préceptes qu'il en donne sont à peu près les mêmes qu'Horace nous avoit tracés :

Il faut que ses acteurs badinent noblement ;
Que son nœud, bien formé, se dénoue aisément.

Il exclut de la Comédie les sujets tristes, n'y admet point de scènes vides, & lui interdit les plaisanteries qui choquent le bon sens, ou qui blessent l'honnêteté.

Après avoir parcouru ainsi tous les genres de Poésie, il en revient aux qualités personnelles du Poète, le génie & les bonnes mœurs. C'est à propos de l'élévation d'âme & du noble désintéressement qu'exige le commerce des Muses, que, remontant à l'origine de la Poésie, il la fait voir pure & sublime dans sa naissance, & dégradée dans la suite par l'avarice & la vénalité. Tout ce morceau est habilement imité d'une idylle de S. Geniez, comme tout ce qui regarde le choix d'un Critique judicieux & sévère est imité d'Horace.

Voilà ce qui reste à peu près de la lecture de ces trois excellents ouvrages.

Aristote & Horace avoient vu l'art dans la nature ; Despréaux me semble ne l'avoir vu que dans l'art même, & ne s'être appliqué qu'à bien dire ce que l'on savoit avant lui : mais il l'a dit le mieux possible, & à ce mérite se joint celui de l'avoir apris à un siècle qui l'ignoroit ; je parle de la multitude.

Quand le goût du Public a été formé, la plupart des leçons de Despréaux nous ont dû paroître inutiles ; mais c'est grâce à lui-même & à l'attrait qu'il leur a donné, que ses idées sont aujourdhui communes : elles ne l'étoient pas du temps que Sarasin disoit de l'*Amour tyrannique* de Scudéri, que, si Aristote eût vécu alors, *ce philosophe eût réglé une partie de sa* Poétique *sur cette excellente tragédie ;* elles ne l'étoient pas du temps que Segrais écrivoit, *On verra si dans quarante ans on lira les vers de Racine comme on lit ceux de Corneille . . . . le Poème de la* Pucelle *a des endroits inimitables ; je n'y trouve autre chose à redire, sinon que Monsieur Chapelain épuise ses matières, & n'y laisse rien à imaginer au lecteur ;* elles ne l'étoient pas lorsque S. Evremont, cet arbitre du goût, disoit à l'abbé de Chaulieu, *Vous mettre au dessus de Voiture &*

de Sarasin, dans les choses galantes & ingénieuses, c'est vous mettre au dessus de tous les anciens.

Dans l'*article* Affectation, j'ai donné une idée du style de Voiture. Sarasin avoit, comme lui, plus d'esprit que de goût : il appeloit un cygne expirant, *un cygne abandonné des médecins.* Dans ses vers, la Seine menace de *ses bâtons flottés* la fontaine de Forges, pour lui avoir enlevé deux nymphes. Ce n'est pas ainsi qu'ont été galants Voltaire, Bernard, M. de S. Lambert; & dans notre siècle, le tour d'esprit de Voiture & de Sarasin n'auroit pas fait fortune : au contraire, jamais Corneille, Racine, Molière, La Fontaine, n'ont été mieux appréciés, plus sincèrement admirés. Mais si le goût de la nation s'est perfectionné, peut-être en est-elle redevable en partie au bon esprit de Despréaux : son *Art poetique* est, depuis un siècle, dans les mains des enfants; & pour des raisons que je ne dis pas, il est plus nécessaire que jamais à la génération nouvelle. (*M. Marmontel.*)

POÉTIQUE (Harmonie), *Poésie.* Il y a trois sortes d'*Harmonies* dans la *Poésie.* La première est celle du style, qui doit s'accorder avec le sujet qu'on traite, qui met une juste proportion entre l'un & l'autre. Les Arts forment une espèce de république, où chacun doit figurer selon son état Quelle différence entre le ton de la Tragédie & celui de la Comédie, de la *Poésie* lyrique, de la Pastorale, *&c!*

Si cette *Harmonie* manque à quelque *Poème* que ce soit, il devient une mascarade; c'est une sorte de grotesque qui tient de la Parodie : si quelquefois la Tragédie s'abaisse ou la Comédie s'élève, c'est pour se mettre au niveau de leur matière, qui varie de temps en temps; & l'objection même se tourne en preuve du principe.

Cette *Harmonie poétique* est essencielle : mais on ne peut que la sentir, & malheureusement les auteurs ne la sentent pas toujours assez. Souvent les genres sont confondus. On trouve dans le même ouvrage des vers tragiques, lyriques, comiques, qui ne sont nullement autorisés par la pensée qu'ils renferment.

Une oreille délicate reconnoît presque, par le caractère seul du vers, le genre de la pièce dont il est tiré : citez-lui Corneille, Molière, La Fontaine, Segrais, Rousseau; elle ne s'y méprend pas. Un vers d'Ovide se distingue entre mille de Virgile. Il n'est pas nécessaire de nommer les auteurs; on les reconnoît à leur style, comme les héros d'Homère à leurs actions.

La seconde sorte d'*Harmonie poétique* consiste dans le raport des sons & des mots avec l'objet de la pensée. Les écrivains en prose même doivent s'en faire une règle; à plus forte raison les Poetes doivent-ils l'observer. Aussi ne les voit-on pas exprimer par des mots rudes ce qui est doux, ni par des mots gracieux ce qui est désagréable & dur : rarement chez eux l'oreille est en contradiction avec l'esprit.

La troisième espèce d'*Harmonie* dans la *Poésie* peut être appelée *artificielle*, par opposition aux deux autres espèces; parce que, quoique fondée dans la nature aussi bien que les deux autres, elle ne se montre bien sensiblement que dans la *Poésie.* Elle consiste dans un certain art, qui, outre le choix des expressions & des sons par raport à leur sens, les assortit entre eux de manière que toutes les syllabes d'un vers, prises ensemble, produisent, par leur son, leur nombre, leur quantité, une autre sorte d'expression qui ajoûte encore à la signification naturelle des mots.

La *Poésie* a des marches de différentes espèces, pour imiter les différents mouvements & peindre à l'oreille, par une sorte de mélodie, ce qu'elle peint à l'esprit par les mots. C'est une sorte de chant musical, qui porte le caractère, non seulement du sujet en géneral, mais de chaque objet en particulier. Cette *Harmonie* n'apartient principalement qu'à la *Poésie*; & c'est le point exquis de la Versification.

Qu'on ouvre Homère & Virgile, on y trouvera presque partout une expression musicale de la plupart des objets. Virgile ne l'a jamais manquée; on la sent chez lui, lors même qu'on ne peut dire en quoi elle consiste. Souvent elle est si sensible, qu'elle frape les oreilles les moins attentives.

Continuo ventis surgentibus, aut freta ponti
Incipiunt agitata tumescere, & aridus altis
Montibus audiri fragor, aut resonantia longè
Littora misceri, & nemorum increbrescere murmur :

& dans l'Énéide, en parlant du trait foible que lance le vieux Priam;

Sic fatus senior; telumque imbelle sine ictu
Conjecit, rauco quod protinùs ære repulsum
Et summo clypei nequicquam umbone pependit.

Nous n'omettrons point cet exemple tiré d'Horace;

Quâ pinus ingens albaque populus
Umbram hospitalem consociare amant
Ramis, & obliquo laborat
Limpha fugax trepidare rivo.

S'agit-il de décrire un athlète dans le combat? les vers s'élèvent, se courbent, se dressent, se brisent, se hâtent, se roidissent, s'alongent, à l'imitation de celui dont ils représentent les mouvements.

S'agit-il de bâillements, d'hiatus, de peindre quelque monstre à cinquante gueules béantes?

Quinquaginta atris immanis hiatibus hydra
Intus habet sedem.

Faut-il peindre les cris de douleur qui se perdent dans les airs, le cliquetis des chaînes?

Hinc exaudiri genitus, & sæva sonare
Verbera; tum stridor ferri, tractæque catenæ.

Citerai-je ces vers de Despréaux?

Les chanoines, vermeils & brillants de santé,
S'engraissoient d'une longue & sainte oisiveté.

Le premier de ces deux vers est riant; l'autre est lent & paresseux.

Citerai-je les vers de la Mollesse?

Soupire, étend les bras, ferme l'œil, & s'endort.

Mais j'en appelle à ceux qui ont de l'oreille; & s'il y a des gens à qui la nature a refusé le plaisir de cette sensation, ce n'est point pour eux qu'on a cité ces exemples d'*Harmonie poétique* entre tant d'autres.

Quant à ce qui regarde l'*Harmonie* du vers, en tant que composé de syllabes réglées par des mesures & soumises à des règles fixes & positives, *voyez* VERS. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POÉTIQUE (STYLE), *Poésie.* Il consiste dans des images ou des figures hardies, par lesquelles le *Poète*, imitateur parfait, peint tout ce qu'il décrit; & donnant du sentiment à tout, rend son image vivante & animée. Ce *Style poétique*, qu'on appelle autrement *Style de fiction*, inséparable de la *Poésie*, & qui la distingue essenciellement de la Prose, est le *Style* & le langage de la passion, c'est à dire, de cet enthousiasme dont les *Poètes* se disent remplis.

Le *Style poétique* doit, non seulement fraper, enlever, peindre, toucher, mais même ennoblir des choses qui n'en paroissent pas susceptibles. Rien de plus simple que de dire que le vers ïambe ne conviendroit pas à la Tragédie, s'il n'étoit mélé de spondées; c'est ainsi qu'on parleroit en prose: mais Horace, en qualité de *Poète*, personnifie l'ïambe, qui, pour arriver aux oreilles d'un pas lent & plus majestueux, fait un traité avec le grave spondée, qu'il associe à l'héritage paternel, à condition qu'il n'usurpera ni la seconde ni la quatrième place:

Tardior ut paulo graviorque veniret ad aures,
Spondæos stabiles in jura paterna recepit,
Commodus & patiens, non ut de sede secundâ
Cederet aut quartâ socialiter.

De même, lorsque Boileau veut nous aprendre qu'il a cinquante huit ans, il se plaint que la vieillesse,

Sous ces faux cheveux blonds déja toute chenue,
A jeté sur sa tête, avec ses doigts pesants,
Onze lustres complets, surchargés de trois ans.

Le *Style poétique* abandonne les termes naturels pour en emprunter d'étrangers; il parle le langage des dieux dans l'Olympe; & quand il chante les combats, on croit voir Mars ou Bellone. Enfin dans le *Style poétique*, qui est fait pour nous enchanter,

Tout prend un corps, une âme, un esprit, un visage:
Chaque vertu devient une divinité;
Minerve est la prudence; & Vénus, la beauté:
Ce n'est plus la vapeur qui produit le tonnerre;
C'est Jupiter armé pour effrayer la terre:
Un orage terrible aux ieux des matelots,
C'est Neptune en courroux, qui gourmande les flots:
Écho n'est plus un son qui dans l'air retentisse;
C'est une nymphe en pleurs qui se plaint de Narcisse.
Ainsi, dans cet amas de nobles fictions,
Le *Poète* s'égaye en mille inventions;
Orne, élève, embellit, agrandit toutes choses;
Et trouve sous sa main des fleurs toujours écloses.

(*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POINT, s. m. *Grammaire.* Ce mot vient du verbe *poindre*, qui signifie *piquer*; & il conserve quelque chose de cette signification primitive dans dans tous les sens qu'on y a attachés. On dit le *Point* ou *la Pointe du jour*, pour en marquer le premier commencement; parce que le commencement frape les ieux comme une *pointe*, ou qu'il est à l'égard du jour entier ce que le *Point* est à l'égard de la ligne. L'extrémité d'une ligne s'appelle *Point*, parce que si la ligne étoit d'une matière inflexible, son extrémité pourroit servir à *poindre.* Un *Point* de côté cause une douleur semblable à celle d'une piquûre violente & continue; *&c.*

En Grammaire, c'est une petite marque qui se fait avec la *pointe* de la plume, posée sur le papier comme pour le piquer. On se sert de cette marque à bien des usages.

1°. On termine par un *Point* toute la proposition dont le sens est entièrement absolu & indépendant de la proposition suivante; & il y a pour cela trois sortes de *Points*: le *Point* simple, qui termine une proposition purement expositive; le *Point* interrogatif ou d'interrogation, qui termine une proposition interrogative, & qui se marque ainsi (?); enfin le *Point* admiratif ou d'admiration, que l'on nomme encore *exclamatif* ou d'*exclamation*, & que j'aimerois mieux nommer *Point pathétique*, parce qu'il se met à la fin de toutes les propositions pathétiques, ou qui énoncent avec la chose le mouvement de quelque passion; il se figure ainsi (!).

2°. On se sert de deux *Points* posés verticalement, ou d'un *Point* sur une virgule, à la fin d'une proposition expositive, dont le sens grammatical est complet & fini; mais qui a, avec la

propoſition ſuivante, une liaiſon logique & néceſſaire. Pour ce qui regarde le choix de ces deux ponctuations & l'uſage des deux *Points* dont on vient de parler, *voyez* PONCTUATION.

3°. On met deux *Points* horizontalement au deſſus d'une voyelle, pour indiquer qu'il faut la prononcer ſéparément d'une autre voyelle qui l'avoiſine, avec laquelle on pourroit croire qu'elle feroit une diphthongue, ſi l'on n'en étoit averti par cette marque, qui s'appelle *Diérèſe;* comme dans *Saül*, qui, ſans la diérèſe, pourroit ſe prononcer *Saul*, comme nous prononçons *Paul*. J'ai expoſé (en parlant de la *lettre I*) l'uſage de la diérèſe; & j'y ai dit qu'un ſecond uſage de ce ſigne eſt d'indiquer que la voyelle précédente n'eſt *point* muette, comme elle a coutume de l'être en pareille poſition, & qu'elle doit ſe faire entendre avant celle qui ſuit; qu'ainſi, il faut écrire *aigüille*, *contiguïté*, afin que l'on prononce ces mots autrement que les mots *anguille*, *guidé*, où l'*u* eſt muet. Mais c'eſt de ma part une correction abuſive à l'Orthographe ordinaire; ſi l'on écrit *aiguille* comme *contiguite*, on prononcera l'un comme l'autre, ou en diviſant la diphthongue *ui* du premier de ces mots, ou en l'introduiſant mal à propos dans le ſecond. Il faut donc écrire *contiguïté*, *ambiguë*, à la bonne heure; l'*u* n'y eſt *point* muet, & cependant il n'y a pas de diphthongue: mais je crois maintenant qu'il vaut mieux écrire *aigùille*, *Gùiſe* (ville); en mettant l'accent grave ſur l'*u*, il ſervira à marquer, ſans équivoque, que l'*u* n'eſt *point* muet comme dans *anguille*, *guiſe* (fantaiſie), & n'empêchera point qu'on ne prononce la diphthongue, parce qu'il n'y aura point de diérèſe ſur la ſeconde voyelle. *Cujuſvis hominis eſt errare, nullius niſi inſipientis in errore perſeverare.* Cic. *Philipp. XII*, 2.

4°. On diſpoſe quelquefois quatre *Points* horizontalement dans le corps de la ligne, pour indiquer la ſuppreſſion, ſoit du reſte d'un diſcours commencé & qu'on n'achève pas par pudeur, par modération, ou par quelque autre motif, ſoit d'une partie d'un texte que l'on cite ou d'un diſcours que l'on raporte:

Quos ego .... ſed motos præſtat componere fluctus.

Virg. *Æn. 1*, 139.

5°. Enfin la crainte qu'on ne confondît l'*i* écrit avec un jambage d'*u*, a introduit l'uſage de mettre un *Point* au deſſus; c'eſt une inutilité qu'on ne doit pourtant pas abandonner, puiſqu'elle eſt conſacrée par l'uſage.

Les hébraïſants connoiſſent une autre eſpèce de *Points* qu'ils appellent *Points-voyelles*, parce que ce ſont en effet des *Points* ou de très-petits traits de plume qui tiennent lieu de *voyelles* dans les livres hébraïques. On connoît l'ancienne manière d'écrire des hébreux, des chaldéens, des ſyriens, des ſamaritains, qui ne peignoient guère que les conſonnes, parce que l'uſage très-connu de leur langue fixoit chez eux les principes de la lecture, de manière à ne s'y pas méprendre. Depuis que ces langues ont ceſſé d'être vivantes, on a cherché à en fixer ou à en revivifier la prononciation; & l'on a imaginé les *Points-voyelles* pour indiquer les voix dont les conſonnes écrites marquoient l'exploſion. Ainſi, le mot דבר *dbr*, ſe prononce de différentes manières, & a des ſens différents, ſelon la différence des *Points* que l'on ajoûte aux conſonnes dont il eſt compoſé; דָבָר *dābār*, ſignifie *choſe* & *parole*; דֶבֶר, *dĕbĕr*, ſignifie *peſte*, *ruine*; דֹבֵר, *dŏbĕr*, veut dire *bercail*, &c. Avant l'invention des *Points-voyelles*, l'uſage, la conſtruction, le ſens total de la phraſe, la ſuite de tout le diſcours, ſervoient à fixer le ſens & la prononciation des mots écrits.

Il y a trois claſſes différentes de *Points-voyelles*, cinq longs, cinq brefs, & quatre très-brefs. Les cinq longs ſont appelés:

Kamets, ou *â* long, comme בָ, *bâ;*

Tſeré, ou *ê* long, comme בֵ, *bê;*

Chirik long, ou *î* long, comme בִי, *bî;*

Kholem, ou *ô* long, comme בֹו, *bô;*

Schourek, qui eſt *ou*, comme בוּ *bou*.

Les cinq brefs ſont appelés:

Phatach, ou *ă* bref, comme בַ, *bă;*

Segol, ou *é* bref, comme בֶ, *bé;*

Chirik bref, ou *í* bref, comme בִ, *bí;*

Kamets-kateph, ou *ó* bref, comme בָ, *bó;*

Kibbuts, ou *ú* bref, comme בֻ, *bú*.

Les quatre très-brefs ſont appelés:

Schéva, ou *e* breviſſime, comme בְ, *be;*

Kateph-phatach, ou *a* très-bref, comme בֲ, *ba;*

Kateph-ſegol, ou *é* très-bref, comme בֱ, *bé;*

Kateph-kamets, ou *ó* très-bref, comme בֳ, *bó*.

Outre qu'il eſt très-aiſé, dans un ſi grand nombre de lignes ſi peu ſenſibles, de confondre ceux qui ſont les plus différenciés, il y en a qui diffèrent très-peu, & le *kamets* ou *â* long eſt préciſément le même que le *kamets-kateph* ou *ó* bref. D'ailleurs l'emploi de tous ces ſignes entraîne des détails innombrables & des exceptions ſans fin, qu'on ne ſaiſit & qu'on ne retient qu'avec peine,

& qui retardent prodigieusement les progrès de ceux qui veulent étudier la langue sainte.

Après avoir examiné en détail toutes les difficultés & les variations de la lecture de l'hébreu par les *Points-voyelles*, Louis Cappel (*Crit. sacr.* liv. *VI*, c. ij) remarque que les *Points* étant une invention des massorèthes, dont l'autorité ne doit point nous subjuguer, les règles de la Grammaire hébraïque doivent être d'après les mots écrits sans *Points*, & qu'il faut conséquemment retrancher toutes celles qui tiennent à ce systême factice. Il ajoûte que, dans la lecture, il ne faudroit avoir égard qu'aux lettres matrices, *matres lectionis*, אהוי; mais que, comme elles manquent très-fréquemment dans le texte, cette manière de lire lui paroît difficile à établir. Voici sa conclusion : *Age sanè* Punctationi *massorethicæ eatenùs adhæreamus*, *quatenùs neque certior neque commodior vocales ad vocum enuntiationem necessarias designandi ratio usque hodie inventa est*; *atque ex consequenti eam tradendæ & docendæ Grammaticæ rationem sequamur quæ illi* Punctationi *innititur*, *neque temerè eam convellamus aut sollicitemus, nisi fortè aliquis aliam rationem certiorem & commodiorem inveniret* punctandi.

Au lieu d'imaginer un systême plus simple de *Points-voyelles*, Masclef, chanoine de la cathédrale d'Amiens, inventa une manière de lire l'hébreu sans *Points*. Cette méthode consiste à supposer après chaque consonne la voyelle qu'on y met dans l'épellation alphabétique. Ainsi, comme le ב se nomme *beth*, on suppose un *é* après cette consonne, comme le ד s'appelle *daleth*, on y suppose un *a*, *&c*; דבר ou *dbr* doit donc se lire *daber*. Ce systême révolta d'abord les Savants, & cela devoit être ainsi : 1°. c'étoit une nouveauté, & toute nouveauté alarme toujours les esprits jaloux & ceux qui contractent fortement & aveuglément les habitudes : 2°. ce systême réduisit à rien toutes les peines qu'il en avoit couté aux érudits pour être initiés dans cette langue; & il leur sembloit ridicule de vouloir y introduire de plain pied & sans embarras ceux qui viendroient après eux. On fit pourtant des objections, que l'on crut foudroyantes; mais dans l'édition de la Grammaire hébraïque de Masclef, faite en 1731 par les soins de l'abbé de la Bletterie, on trouve dans le second tome, sous le titre de *Novæ Grammaticæ argumenta ac vindiciæ*, tout ce qui peut servir à établir ce systême & à détruire toutes les objections contraires. Aussi le Masclésisme fait-il aujourdhui en France & même en Angleterre, une secte considérable parmi les hébraïsants; & il me semble qu'il est à souhaiter d'en voir hâter les progrès.

Les massorèthes avoient encore imaginé d'autres signes pour la distinction des sens & des pauses, lesquels sont appelés dans les Grammaires hébraïques écrites en latin, *Accentus pausantes & distinguentes*, & gardent en françois le nom de *Points*. Ils ont encore, pour la plupart, tant de ressemblance avec les *Points-voyelles*, qu'ils ne servent qu'à augmenter les embarras de la lecture; & Masclef, en souhaitant qu'on introduisît notre *Ponctuation* dans l'hébreu, en a donné l'exemple. Puisque nos signes de *Ponctuation* n'ont aucune équivoque & sont d'un usage facile, *iis non uti*, dit Masclef (*Gramm. hebr.* cap. j, n°. 5) *nihil aliud est quam invento pane glande vesci.* (*M.* BEAUZÉE.)

*POINTE, s. f. *Art de parler & d'écrire.* Jeu d'esprit qui roule sur les mots.

Jadis de nos auteurs les *Pointes* ignorées
Furent de l'Italie en nos vers attirées.
La Raison outragée, ouvrant enfin les ieux,
La bannit pour jamais des discours sérieux:
Et dans tous ses écrits la déclarant infâme,
Par grâce lui laissa l'entrée en l'Épigramme;
Pourvu que sa finesse, éclatant à propos,
Roulât sur la pensée, & non pas sur les mots.

Ce n'étoit pas seulement dans les ouvrages d'esprit qu'on imaginoit devoir donner place aux *Pointes*; elles fesoient les plus riches ornements de nos sermonaires. Un prédicateur de ce temps-là, parlant de S. Bonaventure, promit de montrer, dans les deux parties de son discours, qu'il avoit été le docteur des séraphins, & le séraphin des docteurs. Le P. Caussin, dans sa *Cour sainte*, dit que les hommes ont bâti la tour de Babel, & les femmes la tour de babil. « Tout est souple » devant vous, dit le P. Coton à Henri IV; votre » sceptre est un caducée qui conduit, induit, & » réduit les âmes à ce qu'il veut ». Mais pour venir à des exemples plus modernes, ce que dit Mascaron, dans l'*Oraison funèbre de Henriette d'Angleterre*, ne doit-il pas passer pour une *Pointe* des plus ridicules? « Le grand, l'invin- » cible, le magnanime Louis, à qui l'Antiquité » eût donné mille cœurs, elle qui les multiplioit » dans les héros selon le nombre de leurs grandes » qualités, se trouve sans cœur à ce spectacle ».

Le moyen de découvrir si une *Pointe* est bonne ou mauvaise, c'est de la tourner dans une autre langue : lorsqu'elle soutient cette épreuve, on peut la regarder pour être de bon aloi; mais c'est tout le contraire, quand elle s'évanouït dans l'opération. On pourroit appliquer à la véritable *Pointe* ingénieuse, l'éloge qu'Aristénite fesoit d'une belle femme, qu'il trouvoit toujours plus belle, soit qu'elle fût parée ou en déshabillé.

On ne substitue souvent les *Pointes* à la force du discours, que parce qu'il est plus facile d'avoir de l'esprit que d'être à la fois touchant & naturel. Quand on ne fut plus capable d'admirer le

ſtyle noble & ſimple des écrivains du ſiècle d'Auguſte, on goûta le ſtyle hériſſé de *Pointes* des écrits de Sénèque. C'eſt ainſi que, parmi nous, nous voyons la décadence des ſciences ſortir de ce nouvel eſprit de *Pointes* & de frivolités, qui cauſa celle dont on commençoit à ſe plaindre à Rome immédiatement après le ſiècle d'Auguſte.

Je ne prétends pas cependant qu'il ſoit toujours défendu, dans quelques petits ouvrages, de donner place à des penſées qui ſuppléent, par leur vivacité, à ce qui leur manque du côté de la juſteſſe. Il en eſt de ces traits comme des faux brillants, qu'on a quelquefois ingénieuſement mis en œuvre & qu'on ôſe porter ſans déshonneur avec de vrais diamants. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(¶ Dans les ouvrages ſérieux, cet abus des termes eſt de mauvais goût; mais dans un ouvrage badin, ou dans la converſation familière, il peut trouver ſa place.

M. Orri, contrôleur général, diſoit à quelqu'un: *Savez-vous bien que j'ai quatre-vingts mille hommes ſous mes ordres? Ah! Monſieur*, lui répondit-on, *vous avez là un beau camp volant.*

Voilà comme il faut faire des *Pointes*, ou ne pas s'en mêler.

Les jeux de mots, ſans avoir cette fineſſe piquante, ſont quelquefois plaiſants par la ſurpriſe qui naît du détour de l'expreſſion.

Un cheval étant tombé dans une cave, le peuple s'étoit aſſemblé, & on ſe demandoit: *Comment le tirer de là? Rien de plus aiſé*, dit quelqu'un, *il n'y a qu'à le tirer en bouteilles.*

Un prédicateur, reſté court en chaire, avouoit à ſes auditeurs qu'il avoit perdu la mémoire: *Qu'on ferme les portes*, s'écria un mauvais plaiſant, *il n'y a ici que d'honnêtes gens, il faut que la mémoire de Monſieur ſe retrouve.*

L'homme de goût le plus ſévère auroit bien de la peine à ne pas rire d'un pareil jeu de mots). (*M.* MARMONTEL.)

POINTE DE L'ÉPIGRAMME, *Poéſie.* C'eſt ainſi qu'on nomme la penſée de l'*Épigramme* qui pique le lecteur & qui l'intéreſſe. Toute *Épigramme* a deux parties, l'expoſition du ſujet & la penſée ou la *Pointe* qui en réſulte.

Ci gît ma femme! voilà l'expoſition du ſujet:

Ah! qu'elle eſt bien pour ſon repos & pour le mien!

Voilà la *Pointe.* Cette *Pointe* doit être préſentée heureuſement & en peu de mots; elle doit être intéreſſante, ſoit par le fond ſoit par le tour: elle intéreſſe encore par la fineſſe de l'idée, comme dans l'*Épigramme* de l'Anthologie renfermée en un ſeul vers:

Je chantois, Homère écrivoit.

Quelquefois la plaiſanterie fait la *Pointe* de l'*Épigramme*, comme dans celle du chevalier de Cailly:

Dis-je quelque choſe aſſez belle?
L'Antiquité tout en cervelle
Me dit; Je l'ai dit avant toi.
C'eſt une plaiſante donzelle;
Que ne venoit-elle après moi?
J'aurois dit la choſe avant elle.

Dans quelques occaſions, c'eſt le jeu de mots:

Huiſſiers, qu'on faſſe ſilence,
Dit, en tenant l'audience,
Un préſident de Baugé;
C'eſt un bruit à tête fendre:
Nous avons déja jugé
Dix cauſes ſans les entendre.

D'autres fois, c'eſt la malignité; il eſt inutile d'en rapporter des exemples. Quelquefois c'eſt une abſurdité qui n'étoit pas attendue; tel eſt ce bon mot du Caton, raporté par S. Auguſtin:

Autrefois un Romain s'en vint fort affligé
Raconter à Caton que la nuit précédente
Son ſoulier des ſouris avoit été rongé;
Choſe qui lui ſembloit tout à fait effrayante.
Mon ami, dit Caton, reprenez vos eſprits;
Cet accident, en ſoi, n'a rien d'épouvantable:
Mais ſi votre ſoulier eût rongé les ſouris,
Ç'auroit été ſans doute un prodige effroyable.

Mais de toutes les eſpèces de *Pointes épigrammatiques*, il n'y en a guère qui frapent plus que les retours inattendus:

Un gros ſerpent mordit Aurèle,
Que croyez-vous qu'il arriva?
Qu'Aurèle mourut? bagatelle:
Ce fut le ſerpent qui creva.

(*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) POLI, POLICÉ. *Synonymes.*

Ces deux termes, également relatifs aux devoirs réciproques des individus dans la ſociété, ſont ſynonymes par cette idée commune: mais les idées acceſſoires mettent entre eux une grande différence.

Poli ne ſuppoſe que des ſignes extérieurs de bienveillance; ſignes toujours équivoques, & par malheur ſouvent contradictoires avec les actions: *Policé* ſuppoſe des lois qui conſtatent les devoirs réciproques de la bienveillance commune, & une Puiſſance autoriſée à maintenir l'exécution des lois. (*M.* BEAUZÉE.)

Les peuples les plus *polis* ne ſont pas auſſi les plus vertueux: les mœurs ſimples & ſévères ne ſe trouvent que parmi ceux que la raiſon &

l'équité ont *policés*, & qui n'ont pas encore abusé de l'esprit pour se corrompre.

Les peuples *policés* valent mieux que les peuples *polis*.

Chez les barbares, les lois doivent former les mœurs : chez les peuples *policés*, les mœurs perfectionnent les lois & quelquefois y suppléent ; une fausse *politesse* les fait oublier. *Voyez* Civil, Poli. *Syn.* & Honnête, Civil, Poli, Gracieux, Affable. *Syn.* (*Duclos.*)

(N.) POLYGRAPHIE, s. f. Art d'écrire de différentes manières secrètes, qui, pour être lues, supposent une clef ou la connoissance du chiffre. *Voyez* Cryptographie, Chiffre, Déchiffrer. (*M. Beauzée.*)

(N.) POLYPTOTE, s. m. Figure de Diction par consonnance rationnelle, qui consiste à employer un même mot, dans la même période, sous plusieurs des formes grammaticales dont il est susceptible, comme les *cas*, les *genres*, les *nombres*, les *personnes*, les *temps*, les *modes*, les *degrés de signification*. Voyez *ces mots*.

Cette figure donne quelquefois au discours une élégance qui semble en augmenter l'énergie : *Tout ce que vous avez pu & dû* faire *pour prévenir ou pour pacifier les troubles, vous l'avez* fait *dès le commencement, vous le* faites *encore tous les jours, & l'on ne doute pas que vous ne le* fassiez *constamment jusqu'à la fin.*

Voici trois vers latins qui ne sont pas sans agrément, quoiqu'on y sente l'affectation de décliner par ordre le même nom ; je ne les traduirai point, parce que le *Polyptote* disparoitroit en françois ; ce qui montre assez communément la futilité de la figure :

> Quum *Vanitas* sit *vanitatis* filia,
> Et *vanitati vanitatem* procreet ;
> O *Vanitas !* quid *vanitate* vanius!

Quelquefois aussi le *Polyptote*, placé à propos, donne au discours une énergie & une force extraordinaire. On va le voir dans un exemple de Cicéron (*Pro Archiâ* vj. 14), où les variations de l'adjectif *plenus* semblent augmenter l'abondance des témoignages que l'orateur invoque. *Sed* pleni *omnes sunt libri*, plenæ *sapientium voces*, plena *exemplorum vetustas, quæ jacerent in tenebris omnia, nisi litterarum lumen accederet.*

Le mot *Polyptote* est le mot grec francisé Πολύπτωτον, qui veut dire *Multiplication de chutes* ou *de terminaisons :* RR. πολὺς, *multus* ; & le verbe fictif πτόω, qui fournit le prétérit πέπτωκα au verbe usité πίπτω, *cado.* Cette figure a quelque raport à la *Dérivation ;* mais elles ont des caractères qui les différencient. *Voyez* Dérivation. (*M. Beauzée.*)

(N.) POLYSYLLABE, adj. Composé de plusieurs syllabes. Les mots *vertu*, *charité*, *délibéré*, *interprétatif*, *incontestablement*, *indissolubilité*, sont des mots *polysyllabes*. On dit aussi substantivement, que ce sont des *Polysyllabes*. (*M. Beauzée.*)

(N.) POLYSYNDÉTON, s. m. Figure d'Élocution par union, dans laquelle on emploie la conjonction copulative à chacun des membres réunis sous un même point de vûe, au lieu de ne la mettre, selon l'usage, qu'avant le dernier membre.

Racine, dans la tragédie d'*Esther* (*act.* I, *sc.* v), fait parler ainsi une jeune israélite :

> Quel carnage de toutes parts !
> On égorge à la fois les enfants, les vieillards ;
> *Et* la sœur, *&* le frère,
> *Et* la fille, *&* la mère.

Cette figure donne de la gravité à l'Élocution ; elle appuie sur les objets de détail, qu'elle semble multiplier en multipliant les conjonctions : mais elle ne convient qu'aux passions douces & capables de réfléchir.

Le mot *Polysyndéton* est purement grec, & signifie *Pluralité de liaisons.* RR. πολὺς, *multus*, σὺν, *cum*, & τίθημι, *pono.* (*M. Beauzée.*)

PONCTUATION, s. f. *Gram. Littér.* C'est l'art d'indiquer dans l'écriture, par les signes reçus, la proportion des pauses que l'on doit faire en parlant.

Il existe un grand nombre de manuscrits anciens, où ni les sens ni les propositions ne sont distingués en aucune manière ; ce qui porteroit à croire que l'art de la *Ponctuation* étoit ignoré dans les premiers temps. Les principes en sont même aujourdhui si incertains, si peu fixés par l'usage uniforme & constant des bons auteurs, qu'au premier aspect on est porté à croire que c'est une invention moderne ; le P. Buffier (*Gramm. franç.* n°. 975), & Restaut (*chap.* xvj), disent expressément que c'est une pratique introduite en ces derniers siècles dans la Grammaire.

On trouve néanmoins, dans les écrits des anciens, une suite de témoignages qui démontrent que la nécessité de cette distinction raisonnée s'étoit fait sentir de bonne heure, qu'on avoit institué des caractères pour cette fin, & que la tradition s'en conservoit d'âge en âge ; ce qui, apparemment, auroit porté l'art de *ponctuer* à sa perfection, si l'Imprimerie, qui est si propre à éterniser les inventions de l'esprit humain, eût existé dès ces premiers temps.

Dans le septième siècle de l'ère chrétienne, Isidore de Séville parle ainsi des caractères de la *Ponctuation* connue de son temps : *Quædam sententiarum notæ apud celeberrimos auctores fuerunt, quasque antiqui ad distinctionem scriptu-*

rarum carminibus & historiis apposuerunt. Nota est figura propria in litteræ modum posita, ad demonstrandam unamquamque verbi, sententiarumque, ac versuum rationem. Orig. I. 20.

Vers la fin du quatrième siècle & au commencement du cinquième, S. Jérôme traduisit en latin l'Écriture sainte, qu'il trouva sans aucune distinction dans le texte original ; c'est la version que l'Église a adoptée sous le nom de *Vulgate*, excepté les Pseaumes, qui sont presque entièrement de l'ancienne version. Or le saint docteur remarque, dans plusieurs de ses préfaces que l'on trouve à la tête des Bibles vulgates (*In Josue, in lib. Paralip. in Ezech.*), qu'il a distingué dans sa version les mots, les membres des phrases, & les versets.

Cicéron connoissoit aussi ces notes distinctives, & l'usage qu'il convenoit d'en faire. On peut voir (*article* Accent) un passage de cet orateur (*Orat. lib. III*, *n°.* xljv), où il est fait mention des *Librariorum notis*, comme de signes destinés à marquer des repos & des mesures.

Aristote, qui vivoit il y a plus de 2000 ans, se plaint (*Rhet. III*, 5) de ce qu'on ne pouvoit pas *ponctuer* les écrits d'Héraclite, sans risquer de lui donner quelque contre-sens. *Nam scripta Heracliti* interpungere *operosum est, quia incertum utri vox conjungenda, an priori, an vero posteriori, ut in principio ipsius libri; ait enim :* Rationis existentis semper imperiti homines nascuntur (τῦ λόγῦ τῦ δ' ἐόντος αἰεὶ ἀξύνετοι ἄνθρωποι γίγνονται); *incertum est enim illud* semper (αἰεὶ) *utri* interpunctione *conjungas.* Ce passage prouve que le philosophe de Stagyre, non seulement sentoit la nécessité de faire avec intelligence des pauses convenables dans l'énonciation du discours, & de les marquer dans le discours écrit, mais même qu'il connoissoit l'usage des *Points* pour cette distinction : car le mot original διαστίξαι, rendu ici par *interpungere* & *interpunctione*, a pour racines le verbe στίζω, *pungo*, & la préposition διά, qui, selon l'auteur des racines grêques de Port-Royal, vient de δαίω, *divido ;* en sorte que διαστίξαι signifie proprement *Pungere ad dividendum*, ou *Punctis distinguere.*

Comment est-il donc arrivé que, si long temps après l'invention des signes distinctifs de la *Ponctuation*, il se soit trouvé des copistes & peut-être des auteurs qui écrivoient sans distinction, non seulement de phrases ou de membres de phrases, mais même des mots ? Par raport aux livres saints, il est facile de le concevoir. Antérieurs de beaucoup, pour la plupart, à l'art de *ponctuer*, ils ont dû être écrits sans aucun signe de distinction. Les israélites, fesant profession de n'avoir point de commerce avec les autres peuples, ne durent pas être instruits promptement de leurs inventions ; & les livres inspirés, même dans les derniers temps, durent être écrits comme les premiers, tant pour cette cause, que par respect pour la forme primitive. Ce même respect, porté par les juifs jusqu'au scrupule & à la minutie, ne leur a pas permis depuis d'introduire, dans le texte sacré, le moindre caractère étranger : ce ne fut que long temps après leur dernière dispersion dans toutes les parties de la terre, & lorsque la langue sainte, devenue une langue morte, eut besoin de secours extraordinaires pour être entendue & conservée, que les docteurs juifs de Tibériade, aujourdhui connus sous le nom de *Massoréthes*, imaginèrent les *Points-voyelles* (*voyez* Point), & les signes de la *Ponctuation* que les hébraïsants nomment *Accentus pausantes & distinguentes.* Mais les témoignages que je viens de raporter d'une tradition plus ancienne qu'eux sur la *Ponctuation*, prouve qu'ils n'en inventèrent point l'art ; ils ne firent que le perfectionner, ou plus tôt l'adapter aux livres sacrés, pour en faciliter l'intelligence.

Pour ce qui est des autres nations, sans avoir le même attachement & le même respect que les juifs pour les anciens usages, elles purent aisément préférer l'habitude ancienne aux nouveautés que les bons esprits leur présentoient : c'est une suite de la constitution naturelle de l'homme ; le peuple surtout se laisse aller volontiers à l'*humeur singeresse*, dont parle Montaigne ; & il n'y a que trop de Savants qui sont peuple & qui ne savent qu'imiter ou même copier. D'ailleurs la communication des idées nouvelles, avant l'invention de l'Imprimerie, n'étoit ni si facile, ni si prompte, ni si universelle qu'elle l'est aujourdhui ; & si nous sommes étonnés que les anciens ayent fait si peu d'attention à l'art de *ponctuer*, il seroit presque scandaleux que, dans un siècle éclairé comme le nôtre & avec les moyens de communication que nous avons en main, nous négligeassions une partie si importante de la Grammaire.

« Il est très-vrai dit l'abbé Girard (*tom. II*, » *disc.* xvj, *p.* 435), que, par raport à la pu- » reté du langage, à la netteté de la phrase, à » la beauté de l'expression, à la délicatesse & à » la solidité des pensées, la *Ponctuation* n'est » que d'un mince mérite .... Mais .... la » *Ponctuation* soulage & conduit le lecteur ; elle » lui indique les endroits où il convient de se » reposer pour prendre sa respiration, & combien » de temps il y doit mettre ; elle contribue à » l'honneur de l'intelligence, en dirigeant la lec- » ture de manière que le stupide paroisse, comme » l'homme d'esprit, comprendre ce qu'il lit ; elle » tient en règle l'attention de ceux qui écoutent, & » leur fixe les bornes du sens : elle remédie aux obs- » curités qui viennent du style ».

De même que l'on ne parle que pour être entendu, on n'écrit que pour transmettre ses pensées aux absents d'une manière intelligible. Or il en est à peu près de la parole écrite, comme de la parole prononcée. « Le repos de la voix dans l discours,

» Discours, dit Diderot (*art.* ENCYCLOPÉDIE), & » les signes de la *Ponctuation* dans l'écriture, se » correspondent toujours, indiquent également la » liaison ou la disjonction des idées ». Ainsi, il y auroit autant d'inconvénient à supprimer ou à mal placer dans l'écriture les signes de la *Ponctuation*, qu'à supprimer ou à mal placer dans la parole les repos de la voix : les uns comme les autres servent à déterminer le sens ; & il y a telle suite de mots qui n'auroit, sans le secours des pauses ou des caractères qui les indiquent, qu'une signification incertaine & équivoque, & qui pourroit même présenter des sens contradictoires, selon la manière dont on y grouperoit les mots.

(¶ On lit dans *les Caractères* de la Bruyère (*chap.* xj) : *Ceux au contraire que la fortune aveugle sans choix & sans discernement a comme accablés de ses bienfaits, en jouïssent avec orgueil & sans modération.* Dans une autre édition, on a mis une virgule après *aveugle*, & une autre après *discernement*. C'est partout une mauvaise *Ponctuation*. Le mot *aveugle* paroît d'abord être un verbe, *ceux ... que la fortune aveugle ;* mais en continuant de lire, on voit que ce doit être un adjectif : ainsi, la phrase est louche. C'est que la *Ponctuation* en est vicieuse. La remarque même que je viens de faire exige une virgule après *la fortune :* elle avertira le lecteur que le mot *aveugle* n'est pas verbe, parce qu'on ne sépare point un sujet simple de son verbe ; d'ailleurs les additions qui suivent sont explicatives & doivent être entre deux virgules. Il faut donc écrire : *Ceux au contraire que la fortune, aveugle, sans choix & sans discernement, a comme accablés de ses bienfaits, en jouïssent avec orgueil & sans modération.* Il est aisé de sentir que l'équivoque occasionnée ici par le défaut de *Ponctuation*, n'y est qu'une faute d'inadvertance : mais il n'est pas moins aisé de s'apercevoir que la mauvaise foi peut en abuser.)

On raporte que le Général Fairfax, au lieu de signer simplement la sentence de mort du roi d'Angleterre Charles I, songea à se ménager un moyen pour se disculper, dans le besoin, de ce qu'il y avoit d'odieux dans cette démarche, & qu'il prit un détour, qui, bien apprécié, n'étoit qu'un crime de plus ; il écrivit sans *Ponctuation*, au bas de la sentence : *Si omnes consentiunt ego non dissentio ;* se réservant d'interpréter son dire, selon l'occurrence, en le *ponctuant* ainsi : *Si omnes consentiunt, ego non; dissentio,* au lieu de le *ponctuer* conformément au sens naturel qui se présente d'abord, & que sûrement il vouloit faire entendre dans le moment : *Si omnes consentiunt, ego non dissentio.*

(¶ Dans la Bulle qui condanne les propositions de Baïus, le pape Pie V s'exprime ainsi : *Quas quidem sententias stricto coram nobis examine ponderatas quanquam nonnullæ aliquo pacto sustineri possint in rigore & proprio verborum sensu ab auctoribus intento damnamus.* Je donne ce texte sans *Ponctuation*, tel que les défenseurs du Baïanisme prétendent qu'il est dans la copie de la Bulle envoyée par le pape même, & déposée dans les archives de la Faculté de Louvain : en conséquence il prétendent mettre une Virgule après *ponderatas*, & une autre seulement après *intento ;* comme si le souverain pontife avoit voulu dire, *Quanquam nonnullæ sustineri possint in rigore & proprio verborum sensu ab auctoribus intento.* Leurs adversaires prétendent au contraire qu'il y ait une Virgule après *possint*, & qu'il n'y en ait point après *intento ;* en sorte que le sens de la Bulle soit, *Quas quidem sententias in rigore & proprio verborum sensu damnamus, quanquam nonnullæ aliquo pacto sustineri possint.* Ce dernier sens a été déclaré le véritable par les papes Grégoire XIII & Urbain VII : & les règles de la saine Critique confirment cette décision ; puisqu'il seroit absurde de condanner des propositions à cause d'un sens étranger qu'elles n'ont ni dans l'esprit de leurs auteurs ni selon la valeur des termes, & que l'on déclare qu'elles peuvent se soutenir sous ces deux aspects. Une *Ponctuation* exacte dans la Bulle auroit prévenu cette chicane, auroit ôté ce vain prétexte aux défenseurs de Baïus, & auroit peut-être arrêté dès l'origine les suites d'une affaire qui n'est pas encore assoupie entièrement.)

« C'est par une omission de Points & de Virgules bien marquée, dit le P Buffier (*Grammaire françoise, n°. 975*), » qu'il s'est trouvé » des difficultés insurmontables, soit dans le texte » de l'Écriture sainte, soit dans l'exposition des » dogmes de la Religion, soit dans l'énonciation » des lois, des arrêts, & des contrats de la plus » grande conséquence pour la vie civile. Cependant, ajoûte-t-il, on n'est point encore convenu » tout à fait de l'usage des divers signes de la » *Ponctuation*. La plupart du temps, chaque » auteur se fait un systême sur cela ; & le systême » de plusieurs, c'est de n'en point avoir . . . Il » est vrai qu'il est très-difficile ou même impossible de faire sur la *Ponctuation* un systême » juste & dont tout le monde convienne, soit à cause » de la variété infinie qui se rencontre dans la » manière dont les phrases & les mots peuvent être » arrangés, soit à cause des idées différentes que » chacun se forme à cette occasion ».

Il me semble que le P. Buffier n'a point touché ou n'a touché que trop légèrement la véritable cause de la difficulté qu'il peut y avoir à construire & à faire adopter un systême de *Ponctuation*. C'est que les principes en sont nécessairement liés à une Métaphysique très-subtile, que tout le monde n'est pas en état de saisir & de bien appliquer, ou qu'on ne veut pas prendre la peine d'examiner, ou peut-être tout simplement qu'on n'a pas encore assez déterminée, soit pour ne s'en être pas suffisamment

occupé, soit pour l'avoir imaginée toute autre qu'elle n'est.

Tout le monde sent la justesse qu'il y a à définir la *Ponctuation*, comme je l'ai fait dès le commencement, l'Art d'indiquer dans l'écriture, par les signes reçus, la proportion des pauses que l'on doit faire en parlant.

Les caractères usuels de la *Ponctuation* sont la Virgule, qui marque la moindre de toutes les pauses, une pause presque insensible; un Point & une Virgule, qui désigne une pause un peu plus grande; les deux Points, qui annoncent un repos encore un peu plus considérable; & le Point, qui marque la plus grande de toutes les pauses.

Le choix de ces caractères devant dépendre de la proportion qu'il convient d'établir dans les pauses, l'art de *ponctuer* se réduit à bien connoître les principes de cette proportion : or il est évident qu'elle doit se régler sur les besoins de la respiration, combinés néanmoins avec les sens partiels qui constituent les propositions totales.

1°. Si l'on n'avoit égard qu'aux besoins de la respiration, le discours devroit se partager en parties à peu près égales; & souvent on suspendroit mal-adroitement un sens qui pourroit même par là devenir inintelligible; d'autres fois on uniroit ensemble des sens tout à fait dissemblables & sans liaison, ou la fin de l'expression d'un sens avec le commencement d'un autre.

2°. Si au contraire on ne se proposoit que la distinction des sens partiels, sans égard aux besoins de la respiration; chacun placeroit les caractères distinctifs, selon qu'il jugeroit convenable d'anatomiser plus ou moins les parties du discours : l'un le couperoit par masses énormes, qui mettroient hors d'haleine ceux qui voudroient les prononcer de suite; l'autre le réduiroit en particules, qui feroient de la parole une espèce de bégaiement dans la bouche de ceux qui voudroient marquer toutes les pauses écrites.

3°. Outre qu'il faut combiner les besoins des poumons avec les sens partiels, il est encore indispensable de prendre garde aux différents degrés de subordination qui conviennent à chacun de ces sens partiels dans l'ensemble d'une proposition ou d'une période, & d'en tenir compte dans la *Ponctuation* par une gradation proportionnée dans le choix des signes. Sans cette attention, les parties subalternes du troisième ordre, par exemple, seroient séparées entre elles par des intervalles égaux à ceux qui distinguent les parties du second ordre & du premier; & cette égalité des intervalles amèneroit dans la prononciation une sorte d'équivoque, puisqu'elle présenteroit, comme parties également dépendantes d'un même Tout, des sens réellement subordonnés les uns aux autres & distingués par différents degrés d'affinité.

Que faudroit-il donc penser d'un systême de *Ponctuation* qui exigeroit, entre les parties subalternes d'un membre de période, des intervalles plus considérables qu'entre les membres primitifs de la période? Tel est celui de l'abbé Girard, qui veut (*tome II*, *page* 463) que l'on *ponctue* ainsi la période suivante :

Si l'on fait attention à la conformation délicate du corps féminin : si l'on connoît l'influence des mouvements hystériques : & si l'on sait que l'action en est aussi forte qu'irrégulière; on excusera facilement les foiblesses des femmes.

C'est l'exemple qu'il allègue d'une règle qu'il énonce en ces termes : « Il n'est pas essenciel aux » deux points de servir toujours à distinguer des » membres principaux de période; il leur arrive » quelquefois de se trouver entre les parties subal- » ternes d'un membre principal, qui n'est distingué » de l'autre que par la Virgule *ponctuée*. Cela a » lieu lorsqu'on fait énumération de plusieurs choses » indépendantes entre elles, pour les rendre toutes » dépendantes d'une autre qui achève le sens ». Mais, je le demande, qu'importe à l'ensemble de la période l'indépendance intrinsèque des parties que l'on y réunit? s'il y faut faire attention pour bien *ponctuer*, & s'il faut *ponctuer* d'après la règle de l'académicien; il faut donc écrire ainsi la phrase suivante :

L'officier : le soldat : & le valet se sont enrichis à cette expédition.

Cependant l'abbé Girard lui-même n'y met que des Virgules; & il fait bien, quoiqu'il y ait énumération de plusieurs choses indépendantes entre elles, rendues toutes dépendantes de l'attribut commun, *se sont enrichis à cette expédition*, lequel attribut achève le sens. Ce grammairien a senti si vivement qu'il n'y avoit qu'une bonne Métaphysique qui pût éclaircir les principes des langues, qu'il fait continuellement les frais d'aller la chercher fort loin, quoiqu'elle soit souvent assez simple & assez frapante; il lui arrive alors de laisser la bonne pour des pointilleries ou du précieux.

Il s'est encore mépris sur le titre de son seizième discours, qu'il a intitulé *De la* Ponctuation *françoise*. Un systême de *Ponctuation*, construit sur de solides fondements, n'est pas plus propre à la langue françoise qu'à toute autre langue : c'est une partie de l'objet de la Grammaire générale; & cette partie essencielle de l'Orthographe ne tient de l'usage national que le nombre, la figure, & la valeur des signes qu'elle emploie.

Mais passons au détail du systême qui doit naître naturellement des principes que je viens d'établir. J'en réduis toutes les règles à quatre chefs principaux, relativement aux quatre espèces de caractères usités dans notre *Ponctuation*.

I. *De la Virgule*. La Virgule doit être le seul caractère dont on fasse usage partout où l'on ne fait qu'une seule division des sens partiels, sans

aucune soudivision subalterne. La raison de cette première règle générale, est que la division dont il s'agit se fesant pour ménager la foiblesse ou de l'organe ou de l'intelligence, mais toujours un peu aux dépens de l'unité de la pensée totale, qui est réellement indivisible, il ne faut accorder aux besoins de l'humanité que ce qui leur est indispensablement nécessaire, & conserver le plus scrupuleusement qu'il est possible la vérité & l'unité de la pensée, dont la parole doit présenter une image fidèle. C'est donc le cas d'employer la Virgule, qui est suffisante pour marquer un repos ou une distinction, mais qui, indiquant le moindre de tous les repos, désigne aussi une division qui altère peu l'unité de l'expression & de la pensée. Appliquons cette règle générale aux cas particuliers.

1°. Les parties similaires d'une même proposition composée doivent être séparées par des Virgules, pourvu qu'il y en ait plus de deux, & qu'aucune de ces parties ne soit soudivisée en d'autres parties subalternes.

Exemples pour plusieurs sujets : *La richesse, le plaisir, la santé, deviennent des maux pour qui ne sait pas en user* (Théorie des sentiments, *chap.* xiv.)

Le regret du passé, le chagrin du présent, l'inquiétude sur l'avenir, sont les fléaux qui affligent le plus le genre humain. (Ibid.)

Exemple de plusieurs attribus réunis sur un même sujet : *Un prince d'une naissance incertaine, nourri par une femme prostituée, élevé par des bergers, & depuis devenu chef de brigands, jeta les premiers fondements de la capitale du monde.* (Vertot, *Révolut. rom.* liv. I.)

Exemple de plusieurs verbes raportés au même sujet : *Il alla dans cette caverne, trouva les instruments, abattit les peupliers, & mit en un seul jour un vaisseau en état de voguer.* (Télémaq. *liv. VII.*)

Exemple de plusieurs compléments d'un même verbe : *Ainsi que d'autres encore plus anciens qui enseignèrent à se nourrir de bled, à se vétir, à se faire des habitations, à se procurer les besoins de la vie, à se précautionner contre les bêtes féroces.* (Trad. par l'abbé d'Olivet de cette phrase de Cicéron, qui peut aussi entrer en exemple : *Etiam superiores qui fruges, qui vestitum, qui tecta, qui cultum vitæ, qui præsidia contra feras invenerunt.* (Tuscul. *liv XXV.*)

L'abbé Girard (*tom. II, pag.* 456) se conforme à la règle que l'on vient de proposer, & *ponctue* avec la Virgule la phrase suivante :

Je connois quelqu'un qui loue sans estimer, qui décide sans connoître, qui contredit sans avoir d'opinion, qui parle sans penser, & qui s'occupe sans rien faire.

Quatre lignes plus bas, il *ponctue* avec les deux Points une autre phrase tout à fait semblable à celle-là, & qui par conséquent n'exigeoit pareillement que la Virgule.

C'est un mortel qui se moque du Qu'en-dira-t-on : qui n'est occupé que du plaisir : qui critique hardiment tout ce qui lui déplaît : dont l'esprit est fécond en systêmes, & le cœur peu susceptible d'attachement : que tout le monde recherche & veut avoir à sa compagnie.

Dire, pour justifier cette disparate, que les parties similaires du premier exemple sont en raport d'union & celles du second en raport de partie intégrante ; c'est fonder une différence trop réelle sur une distinction purement nominale, parce que le raport de partie intégrante est un vrai raport d'union, puisque les parties intégrantes ont entre elles une union nécessaire pour l'intégrité du Tout : d'ailleurs, quelque réelle que pût être cette distinction, elle ne pourroit jamais être mise à la portée du grand nombre, même du grand nombre des gens de Lettres ; & ce seroit un abus que d'en faire un principe dans l'art de *ponctuer*, qui doit être accessible à tous. Il ne faut donc que la Virgule au lieu des deux Points dont s'est servi l'académicien ; & la seule Virgule qu'il a employée, il faut la supprimer en vertu de la règle suivante.

2°. Lorsqu'il n'y a que deux parties similaires, si elles ne sont que raprochées sans conjonction, le besoin d'indiquer la diversité de ces parties exige entre deux une Virgule dans l'orthographe & une pause dans la prononciation. Exemple : *Des anciennes mœurs, un certain usage de la pauvreté, rendoient à Rome les fortunes à peu près égales.* (Montesquieu, *Grandeur & décadence des romains*, chap. *iv.*)

Si les deux parties similaires sont liées par une conjonction & que les deux ensemble n'excèdent pas la portée commune de la respiration, la conjonction suffit pour marquer la diversité des parties ; & la Virgule romproit mal à propos l'unité du Tout qu'elles constituent, puisque l'organe n'exige point de repos. Exemples : *L'imagination & le jugement ne sont pas toujours d'accord.* (*Grammaire* de Buffier, *n°.* 980). *Il parle de ce qu'il ne sait point ou de ce qu'il sait mal.* (La Bruyère, *chap.* xj.)

Mais si les deux parties similaires réunies par la conjonction ont une certaine étendue, qui empêche qu'on ne puisse aisément les prononcer tout de suite sans respirer ; alors, nonobstant la conjonction, qui marque la diversité, il faut faire usage de la Virgule, pour indiquer la pause : c'est le besoin seul de l'organe qui fait ici la loi. Exemples : *Il formoit ces foudres dont le bruit a retenti par tout le monde, & ceux qui grondent encore sur le point d'éclater.* (Pélisson.) *Elle* (l'Église) *n'a jamais regardé comme purement inspiré de Dieu que ce que les apôtres ont écrit, ou ce qu'ils ont confirmé par leur autorité.* (Bossuet, *Disc. sur l'Hist. univ.* part. II.)

Restaut (*ch.* xvj) veut qu'on écrive sans Virgule, *L'exercice & la frugalité fortifient le tempérament. Je ne veux plus vous voir ni vous parler;* & il fait bien. « Mais on met la Virgule, dit-il, » avant ces conjonctions, si les termes qu'elles » assemblent sont accompagnés de circonstances ou » de phrases incidentes, comme quand on dit: » *L'exercice que l'on prend à la chasse, & la* » *frugalité que l'on observe dans les repas, for-* » *tifient le tempérament. Je ne veux plus vous* » *voir dans l'état où vous êtes, ni vous parler* » *des risques que vous courez* ». Cette remarque indique une raison fausse; l'addition d'une circonstance ou d'une phrase incidente ne rompt jamais l'unité de l'expression totale, & conséquemment n'amène jamais le besoin d'en séparer les parties par des pauses: ce n'est que quand les parties s'alongent assez pour fatiguer l'organe de la prononciation, qu'il faut indiquer un repos entre deux par la Virgule; si l'addition n'est pas assez considérable pour cela, il ne faudra point de Virgule; & l'on dira très-bien sans pause: *Un exercice modéré & une fragilité honnête fortifient le tempérament. Je ne veux plus vous voir ici ni vous parler sans temoins:* dans ce cas, la règle de Restaut est fausse, pour être trop générale.

3°. Ce qui vient d'être dit des deux parties similaires d'une proposition composée, doit encore se dire des membres d'une période qui n'en a que deux, lorsque ni l'un ni l'autre n'est subdivisé en parties subalternes dont la distinction exige la Virgule: il faut alors en séparer les deux membres par une simple Virgule. Exemples: *La certitude de nos connoissances ne suffit pas pour les rendre précieuses, c'est leur importance qui en fait le prix* (*Théor. des sent.* chap. j.) *On croit quelquefois haïr la flatterie, mais on ne hait que la manière de flatter.* (La Rochefoucault, *Pensée*, 329, édit. de 1741.) *Si nous n'avions point de défauts, nous ne prendrions pas tant de plaisir à en remarquer dans les autres.* (Id. *Pensée* 31.)

L'abbé Girard, au lieu d'employer un Point & une Virgule dans les périodes suivantes (*tome I, page* 458), auroit dû les *ponctuer* par une simple Virgule, en cette manière: *L'homme manque souvent de raison, quoiqu'il se définisse un être raisonnable. Si César eût eu la justice de son côté, Caton ne se seroit pas déclaré pour Pompée. Non seulement il lui a refusé sa protection, mais il lui a encore rendu de mauvais services.*

4°. Dans le style coupé, où un sens total est énoncé par plusieurs propositions qui se succèdent rapidement, & dont chacune a un sens fini & qui semble complet; la simple Virgule suffit encore pour séparer ces propositions, si aucune d'elles n'est divisee en d'autres parties subalternes qui exigent la Virgule.

Exemple: *Les voilà comme deux bêtes cruelles qui cherchent à se déchirer; le feu brille dans leurs ieux, ils se raccourcissent, ils s'alongent, ils se baissent, ils se relèvent, ils s'élancent, ils sont altérés de sang.* (*Télém.* liv. XVI). On débute par une proposition générale, *Les voilà comme deux bêtes cruelles qui cherchent à se déchirer;* & elle est séparée du reste par une *Ponctuation* plus forte: les autres propositions sont comme différents aspects & divers dèvelopements de la première.

Autre exemple: *Il vient une nouvelle, on en raporte les circonstances les plus marquées, elle passe dans la bouche de tout le monde, ceux qui en doivent être les mieux instruits la croient & la répandent, j'agis sur cela; je ne crois pas être blâmable.* « Toutes les parties de » cette période, dit le P. Buffier (*Gramm. franç. n°.* 997), ne sont que des circonstances ou des » jours particuliers de cette proposition principale, » *Je ne crois pas être blamable* ». C'est aussi pour cela que je l'ai séparée du reste par une *Ponctuation* plus forte; ce que n'a pas fait le P. Buffier.

Quoique chacune des propositions dont il s'agit ici soit isolée par raport à sa constitution grammaticale, elle a cependant avec les autres une affinité logique, qui les rend toutes parties similaires d'un sens unique & principal: si elles ne sont unies sensiblement par aucune conjonction expresse, c'est pour arrêter moins la marche de l'esprit par l'attirail trainant des mots superflus, & pour donner au style plus de feu & de vivacité. L'exemple de *Télémaque* offre une peinture bien plus animée; & celui du P. Buffier est une apologie qui a beaucoup plus de chaleur, que si l'on avoit lié scrupuleusement par des conjonctions expresses les parties de ces deux ensembles. Ce seroit donc aller directement contre l'esprit du style coupé, & détruire sans besoin la vérité & l'unité de la pensée totale, que d'en assujettir l'expression à une prononciation appesantie par des intervalles trop grands: il en faut pour la distinction des sens partiels & pour les repos de l'organe; mais rendons-les les plus courts qu'il est possible, & contentons-nous de la Virgule quand une division subalterne n'exige rien de plus.

C'est pourtant l'usage de la plupart des écrivains, & la règle prescrite par le grand nombre des grammairiens, de séparer ces propositions coupées par un Point & une Virgule ou même par deux Points. Mais outre que je suis persuadé, comme je l'ai déja dit, que l'autorité, dans cette matière, ne doit être considerée qu'autant qu'elle vient à l'appui des principes raisonnés; si l'on examine ceux qui ont dirigé les grammairiens dont il s'agit, il sera facile de reconnoître qu'ils sont erronés.

« On le met, dit Restaut parlant du Point (*chap.* xvj), » à la fin d'une phrase ou d'une » période dont le sens est absolument fini, c'est à

» dire, lorſque ce qui la ſuit eſt tout à fait indé- » pendant. Nous obſerverons, ajoûte-t-il un peu » après, que, dans le ſtyle concis & coupé, on » met ſouvent les deux Points à la place du Point, » *parce que les phraſes étant courtes, elles ſem-* » *blent moins détachées les unes des autres* ».

Il eſt évident que ce grammairien donne en preuve une choſe qui eſt abſolument fauſſe : car c'eſt une erreur ſenſible de faire dépendre le degré d'affinité des phraſes, de leur plus ou moins d'étendue; un atome n'a pas plus de liaiſon avec un atome, qu'une montagne avec une montagne. D'ailleurs c'eſt une mépriſe réelle de faire conſiſter la plénitude du ſens dans la plénitude grammaticale de la propoſition, s'il eſt permis de parler ainſi : les deux exemples que l'on vient de voir le démontrent aſſez; & l'abbé Girard va le démontrer encore dans un raiſonnement dont j'adopte volontiers l'hypothèſe, quoique j'en rejette la conſéquence ou que j'en déduiſe une tout opposée.

Il propoſe l'exemple que voici dans le ſtyle coupé, & il en ſépare les propoſitions partielles par les deux Points : *L'amour eſt une paſſion de pur caprice : il attribue du mérite à l'objet dont on eſt touché : il ne fait pourtant pas aimer le mérite : jamais il ne ſe conduit par reconnoiſſance : tout eſt chez lui goût ou ſenſation : rien n'y eſt lumière ni vertu.* « Pour rendre plus ſen- » ſible, dit-il enſuite (*tome II, page* 461), la » différence qu'il y a entre la diſtinction que » doivent marquer les deux Points & celle à qui » la Virgule *ponctuée* eſt affectée, je vas donner » à l'exemple raporté un autre tour, qui, en » mettant une liaiſon de dépendance entre les » portions qui les compoſent, exigera que la » diſtinction ſoit alors repréſentée autrement que » par les deux points : *L'amour eſt une paſſion* » *de pur caprice; qui attribue du mérite à l'objet* » *aimé; mais qui ne fait pas aimer le mérite*; » *à qui la reconnoiſſance eſt inconnue; parce* » *que chez lui tout ſe porte à la volupté; & que* » *rien n'y eſt lumière ni ne tend à la vertu* ».

Il eſt vrai, & c'eſt l'hypothèſe que j'adopte & qu'on ne peut pas refuſer d'admettre; il eſt vrai que c'eſt le même fonds de penſée ſous deux formes différentes; que la liaiſon des parties n'eſt que préſumée, pour ainſi dire, ou ſentie ſous la première forme, & qu'elle eſt expreſſément énoncée dans la ſeconde; mais qu'elle eſt effectivement la même de part & d'autre. Que ſuit-il de là? l'académicien en conclut qu'il faut une *Ponctuation* plus forte dans le premier cas, parce que la liaiſon y eſt moins ſenſible : & qu'il faut une *Ponctuation* moins forte dans le ſecond cas, parce que l'affinité des parties y eſt exprimée poſitivement. J'ôſe prétendre au contraire que la *Ponctuation* doit être la même de part & d'autre, parce que de part & d'autre il y a réellement la même liaiſon, la même affinité; & que les pauſes, dans la prononciation, comme les ſignes qui les marquent dans l'écriture, doivent être proportionnées aux degrés réels d'affinité qui ſe trouvent entre les ſens partiels d'une énonciation totale.

Mais il eſt certain que, dans tous les exemples que l'on raporte du ſtyle coupé, il y a, entre les propoſitions élémentaires qui font un enſemble, une liaiſon auſſi réelle que ſi elle étoit marquée par des conjonctions expreſſes, quand même on ne pourroit pas les réduire à cette forme conjonctive : tous ces ſens partiels concourent à la formation d'un ſens total & unique, dont il ne faut altérer l'unité que le moins qu'il eſt poſſible, & dont par conſequent on ne doit ſéparer les parties que par les moindres intervalles poſſibles dans la prononciation, & par des Virgules dans l'écriture.

5°. Si une propoſition eſt ſimple & ſans hyperbate, & que l'étendue n'en excède pas la portée commune de la reſpiration; elle doit s'écrire de ſuite ſans aucun ſigne de *Ponctuation*. Exemples : *L'homme injuſte ne voit la mort que comme un fantôme affreux* (*Théor. des ſent.* chap. *xiv.*) *Il eſt plus honteux de ſe défier de ſes amis que d'en être trompé.* (La Rochefoucault, *Penſée* 84.) *Mea mihi conſcientia pluris eſt quam omnium ſermo.* (Cic. *Ad Attic.* xij. 28.) *Je préfère le témoignage de ma conſcience à tous les diſcours qu'on peut tenir de moi.* (L'abbé d'Olivet, *Traduct.* de cette *Penſée* de Cicéron.)

Mais ſi l'étendue d'une propoſition excède la portée ordinaire de la reſpiration, dont la meſure eſt à peu près dans le dernier exemple que je viens de citer; il faut y marquer des repos par des Virgules, placées de manière qu'elles ſervent à y diſtinguer quelques-unes des parties conſtitutives, comme le ſujet logique, la totalité d'un complément objectif, d'un complément acceſſoire ou circonſtanciel du verbe, un attribut total, *&c.*

Exemple où la Virgule diſtingue le ſujet logique : *La venue des faux chriſts & des faux prophêtes, ſembloit être un plus prochain acheminement à la dernière ruine.* (Boſſuet, *Diſc. ſur l'Hiſt. univ.* part. II.)

Exemple où la Virgule ſépare un complément circonſtanciel : *Chaque connoiſſance ne ſe dèvelope, qu'après qu'un certain nombre de connoiſſances précedentes ſe ſont dèvelopées.* (Fontenelle, *Préface des éléments de la Géométrie de l'infini.*)

Exemple où la Virgule ſert à diſtinguer un complément acceſſoire : *L'homme impatient eſt entrainé par ſes déſirs indomptés & farouches, dans un abîme de malheurs.* (*Télém.* liv. XXIV.)

Lorſque l'ordre naturel d'une propoſition ſimple eſt troublé par quelque hyperbate, la partie tranſpoſée doit être terminée par une Virgule, ſi elle commence la propoſition; elle doit être entre deux

Virgules, si elle est enclavée dans d'autres parties de la proposition.

Exemple de la première espèce : *Toutes les vérités produites seulement par le Calcul, on les pourroit traiter de vérités d'expérience.* (Fontenelle, *ibid*). C'est le complément objectif qui se trouve ici à la tête de la phrase entière.

Exemple de la seconde espèce : *La versification des grecs & des latins, par un ordre réglé de syllabes brèves & longues, donnoit à la memoire une prise suffisante.* (*Théor. des sent.* chap. *iij*). Ici c'est un complément modificatif qui se trouve jeté entre le sujet logique & le verbe.

Il n'en est pas de même du complément déterminatif d'un nom; quoique l'hyperbate en dispose, comme cela arrive fréquemment dans la Poésie, on n'y emploie pas la Virgule, à moins que le trop d'étendue de la phrase ne l'exige pour le soulagement de la poitrine. Le grand prêtre Joad parle ainsi à Abner (*Athalie*, act. I, sc. 1) :

Celui qui met un frein à la fureur des flots
Sait aussi *des méchants* arrêter *les complots.*

Rousseau (*Ode sacrée*, tirée du Ps. 90) emploie une semblable hyperbate :

Le juste est invulnérable;
De son bonheur immuable
Les anges sont *les garants.*

Remarquez encore que je n'indique l'usage de la Virgule, que pour les cas où l'ordre naturel de la proposition est troublé par l'hyperbate; car s'il n'y avoit qu'inversion, la Virgule n'y seroit nécessaire qu'autant qu'elle pourroit l'être dans le cas même où la construction seroit directe.

De tant d'objets divers le bisarre assemblage.
Racine.

Je ne sentis point devant lui le désordre où nous jette ordinairement la présence des grands hommes (Dialogue de Sylla & d'Eucrate). Il ne faut point de Virgule en ces exemples, parce qu'on n'y en mettroit point si l'on disoit sans inversion, *Le bisarre assemblage de tant d'objets divers; Je ne sentis point devant lui le désordre où la présence des grands hommes nous jette ordinairement.*

La raison de ceci est simple : le renversement d'ordre amené par l'inversion ne rompt pas la liaison des idées consécutives; & la *Ponctuation* seroit en contradiction avec l'ordre actuel de la phrase, si l'on introduisoit des pauses où la liaison des idées est continue.

6°. Il faut mettre entre deux Virgules toute proposition incidente purement explicative, & écrire de suite sans Virgule toute proposition incidente déterminative. Une proposition incidente explicative est une espèce de remarque interjective, qui n'a pas, avec l'antécédent, une liaison nécessaire, puisqu'on peut la retrancher sans altérer le sens de la proposition principale; elle ne fait pas, avec l'antécédent, un tout indivisible; c'est plus tôt une répétition du même antécédent sous une forme plus dèvelopée : mais une proposition incidente déterminative est une partie essencielle du Tout logique qu'elle constitue avec l'antécédent; l'antécédent exprime une idée partielle, la proposition incidente déterminative en exprime une autre, & toutes deux constituent une seule idée totale & indivisible, de manière que la suppression de la proposition incidente changeroit le sens de la principale, quelquefois jusqu'à la rendre fausse. Il y a donc un fondement juste & raisonnable à employer la Virgule pour celle qui est explicative, & à ne pas s'en servir pour celle qui est déterminative : dans le premier cas, la Virgule indique la diversité des aspects sous lesquels est présentée la même idée, & le peu de liaison de l'incidente avec l'antécédent; dans le second cas, la suppression de la Virgule indique l'union intime & indissoluble des deux idées partielles exprimées par l'antécédent & par l'incidente.

Il faut donc écrire avec la Virgule : *Les passions, qui sont les maladies de l'âme, ne viennent que de notre révolte contre la raison.* (*Pensée de Cicéron*, par l'abbé d'Olivet.)

Il faut écrire sans Virgule : *La gloire des grands hommes se doit toujours mesurer aux moyens dont ils se sont servis pour l'aquérir.* (La Rochefouc. *Pensée* 157.)

Les propositions incidentes ne sont pas toujours amenées par *qui*, *que*, *dont*, *lequel*, *duquel*, *auquel*, *laquelle*, *lesquels*, *desquels*, *auxquels* *où*, *comment*, &c; c'est quelquefois un simple adjectif ou un participe suivi de quelques compléments, mais il peut toujours être ramené au tour conjonctif. Ces additions sont explicatives, quand elles précèdent l'antécédent, ou que l'antécédent précède le verbe tandis que l'addition ne vient qu'après : dans l'un & l'autre cas, il faut user de la Virgule pour la raison déja alléguée. Exemples :

Soumis avec respect à sa volonté sainte,
Je crains Dieu, cher Abner, & n'ai point d'autre crainte.
Athalie, act. I, sc. I.

Avides de plaisir, nous nous flattons d'en recevoir de tous les objets inconnus qui semblent nous en promettre. (*Théorie des sentim.* chap. *iv.*)

Le fruit meurt en naissant, dans son germe infecté.
Henriade, chant *iv.*

Lorsque ces additions suivent immédiatement l'antécédent, on peut conclure qu'elles sont explicatives, si on peut les retrancher sans altérer le sens de la proposition principale ; & dans ce cas, on doit employer la Virgule.

Daigne, daigne, mon Dieu, sur Mathan & sur elle
Répandre cet esprit d'imprudence & d'erreur,
De la chute des rois funeste avant-coureur.

Athalie, act. I, sc. I.

7°. Toute addition mise à la tête ou dans le corps d'une phrase & qui ne peut être regardée comme fesant partie de sa constitution grammaticale, doit être distinguée du reste par une Virgule mise après, si l'addition est à la tête ; & si elle est enclavée dans le corps de la phrase, elle doit être entre deux Virgules. Exemples :

Contre une fille qui devient de jour en jour plus insolente, qui me manque, à moi, qui vous manquera bientôt, à vous. (*Le père de famille*, act. III, sc. viij.) Cet *à moi* & cet *à vous* sont deux véritables hors-d'œuvre, introduits par énergie dans l'ensemble de la phrase, mais entièrement inutiles à sa constitution grammaticale.

Oculorum, inquit Plato, est sensus acerrimus, quibus sapientiam non cernimus. (Cic. *De Finibus*, II. 16.) Ici l'on voit la petite proposition, *inquit Plato*, insérée accidentellement dans la principale, à laquelle elle n'a aucun raport grammatical, quoiqu'elle ait avec elle une liaison logique.

Non, non, bien loin d'être des demi-dieux, ce ne sont pas même des hommes. (*Télémaque*, liv. XVII.) Ces deux *non*, qui commencent la phrase, n'ont avec elle aucun lien grammatical ; c'est une addition emphatique, dictée par la vive persuasion de la vérité qu'énonce ensuite Télémaque.

O Mortels, l'espérance enivre. (*Méditat. sur la Foi*, par M. de Vauvenargues.) Ces deux mots, *ô Mortels*, sont entièrement indépendants de la syntaxe de la proposition suivante, & doivent en être séparés par la Virgule ; c'est le sujet d'un verbe sousentendu à la seconde personne du pluriel ; par exemple, du verbe *écoutez*, ou *prenez-y garde* : or si l'auteur avoit dit, *Mortels prenez-y garde, l'espérance enivre*, il auroit énoncé deux propositions distinctes, qu'il auroit dû séparer par la virgule : cette distinction n'est pas moins nécessaire, parce que la première proposition devient elliptique, ou plus tôt elle l'est encore plus, pour empêcher qu'on ne cherche à raporter à la seconde un mot qui ne peut lui convenir.

Il suit de cette remarque que, quand l'apostrophe est avant un verbe à la seconde personne, on ne doit pas l'en séparer par la Virgule, parce que le sujet ne doit pas être séparé de son verbe ; il faut donc écrire sans Virgule : *Tribuns cedez la place aux consuls.* (*Révolut. rom.* liv. II.) Cependant l'usage universel est d'employer la Virgule dans ce cas-là même ; mais c'est un abus introduit par le besoin de *ponctuer* ainsi dans les occurrences où l'apostrophe n'est pas sujet du verbe, & ces occurrences sont très-fréquentes.

Vous avez vaincu, Plébéiens (Ibid.) Il faut ici la Virgule, quoique le mot *Plébéiens* soit sujet de *avez vaincu* : mais ce sujet est d'abord exprimé par *vous*, mis à sa place naturelle ; & le mot *Plébéiens* n'est plus qu'un hors-d'œuvre grammatical.

Pour mademoiselle, elle paroît trop instruite de sa beauté. (L'abbé Girard.) Ces deux mots, *pour mademoiselle*, doivent être distingués de reste par la Virgule ; parce qu'ils ne peuvent se lier grammaticalement avec une autre partie de la proposition suivante, & qu'ils doivent en conséquence être regardés comme tenant à une autre proposition elliptique, par exemple, *Je parle pour mademoiselle.*

8°. Une proposition à la suite d'une autre commence quelquefois par un adverbe ou une phrase adverbiale, qui n'a aucune liaison grammaticale avec le reste de la proposition ; tels sont *ainsi*, *autrement*, *de cette manière*, *d'une autre manière*, *par exemple*, &c : alors il faut mettre une Virgule après ces mots, pour marquer qu'ils apartiennent à une autre proposition que l'ellipse a supprimée. Exemples :

Il n'y a point de véritable bonheur sans la vertu ; ainsi, il n'y a point de pécheur qui soit véritablement heureux. (Restaut, qui mal à propos fait d'*ainsi*, en pareil cas, une conjonction.) C'est comme si l'on disoit, *Puisque la chose est ainsi*, ou *La chose étant ainsi.*

Soyez plus sage ; autrement, vous vous en trouverez mal, c'est à dire, *si vous faites autrement.*

Il seroit apparemment très-facile de multiplier beaucoup davantage les observations que l'on pourroit faire sur l'usage de la Virgule, en entrant dans le détail de tous les cas particuliers. Mais je crois qu'il suffit d'avoir exposé les règles les plus générales & qui sont d'une nécessité plus commune ; parce que, quand on en aura compris le sens, la raison, & le fondement, on saura très-bien *ponctuer* dans les autres cas qui ne sont point ici détaillés : il suffira de se rappeler que la *Ponctuation* doit marquer, ou repos, ou distinction, ou l'un & l'autre à la fois, & qu'elle doit être proportionnée à la subordination des sens.

Mais avant de passer au second article, je terminerai celui-ci par une remarque de l'abbé Girard, dont j'adopte volontiers la doctrine sur ce point, sans garantir le ton dont il l'énonce. » Quelques personnes, dit-il (*Disc.* xvj, *tom.* II,

pag. 445), « ne mettent jamais de Virgule avant » la conjonction *&*, même dans l'énumération; » en quoi on ne doit pas les imiter, du moins » dans la dernière circonstance : car tous les énu- » mératifs ont droit de distinction, & l'un n'en » a pas plus que l'autre. La Virgule est alors » d'autant plus nécessaire avant la conjonction, » qu'elle y sert à faire connoître que celle-ci » emporte là une idée de clôture, par laquelle » elle indique la fin de l'énumération; & cette » Virgule y sert de plus à montrer que le dernier » membre n'a pas, avec celui qui le précède im- » médiatement, une liaison plus étroite qu'avec » les autres. Ainsi, la raison qui fait distinguer » le second du premier, fait également distinguer » le troisième du second, & successivement tous » ceux dont l'énumération est composée : il faut » donc que la Virgule se trouve entre chaque énu- » mératif sans exception ». J'ajoûterai que, si les parties de l'énumération doivent être séparées par une *Ponctuation* plus forte que la Virgule, pour quelqu'une des causes que l'on verra par la suite, cette *Ponctuation* forte doit rester la même avant la conjonction qui amène la dernière partie.

II. *Du Point avec une Virgule.* Lorsque les parties principales dans lesquelles une proposition est d'abord partagée, sont soudivisées en parties subalternes; les parties subalternes doivent être séparées entre elles par une simple Virgule, & les parties principales par un Point & une Virgule.

On ne doit rompre l'unité de la proposition entière que le moins qu'il est possible; mais on doit encore préférer la netteté de l'énonciation orale ou écrite, à la représentation trop scrupuleuse de l'unité du sens total, laquelle, après tout, se fait assez connoître par l'ensemble de la phrase, & dont l'idée subsiste toujours, tant qu'on ne la détruit pas par des repos trop considérables ou par des *Ponctuations* trop fortes : or la netteté de l'énonciation exige que la subordination respective des sens partiels y soit rendue sensible, ce qui ne peut se faire que par la différence marquée des repos & des caractères qui les représentent.

S'il n'y a donc dans un sens total que deux divisions subordonnées, il ne faut employer que deux espèces de *Ponctuations*, parce qu'on ne doit pas employer plus de signes qu'il n'y a de choses à signifier : il faut y employer la Virgule pour l'une des deux divisions, & un Point avec une Virgule pour l'autre; parce que ce sont les deux *Ponctuations* les moins fortes, & qu'il ne faut rompre que le moins qu'il est possible l'unité du sens total : le Point avec une Virgule doit distinguer entre elles les parties principales ou de la première division, & la simple Virgule doit distinguer les parties subalternes ou de la soudivision; parce que les parties subalternes ont une affinité plus intime entre elles que les parties principales, & qu'elles doivent en conséquence être moins désunies. Tels sont les différents degrés de la proportion requise dans l'art de *ponctuer*. Passons aux cas particuliers.

1°. Lorsque les parties similaires d'une proposition composée ou les membres d'une période, ont d'autres parties subalternes distinguées par la Virgule, pour quelqu'une des raisons énoncées ci-devant; ces parties similaires ou ces membres doivent être séparés les uns des autres par un Point & une Virgule. Exemples :

Quelle pensez-vous qu'ait été sa douleur, de quitter Rome, sans l'avoir réduite en cendres; d'y laisser encore des citoyens, sans les avoir passés au fil de l'épée; de voir que nous lui avons arraché le fer d'entre les mains, avant qu'il l'ait teint de notre sang? (II. Catilinaire, *Trad.* par l'abbé d'Olivet.) Les parties similaires, distinguées ici par un Point & une Virgule, sont des compléments déterminatifs du nom *douleur.*

Qu'un vieillard joue le rôle d'un jeune homme, lorsqu'un jeune homme jouera le rôle d'un vieillard; que les décorations soient champêtres, quoique la scène soit dans un palais; que les habillements ne répondent point à la dignité des personnages; toutes ces discordances nous blesseront. (*Théor. des sent.* chap. *iij.*) C'est ici l'idée générale de *discordance* présentée sous trois aspects différents, & le Tout forme le sujet logique de *blesseront.*

Quoique vous ayez de la naissance, que votre mérite soit connu, & que vous ne manquiez pas d'amis; vos projets ne réussiront pourtant point sans l'aide de Plutus. (L'abbé Girard, *tom. II, pag.* 460.) C'est une période de deux membres, dont le premier est séparé du second par un Point & une Virgule, parce qu'il est divisé en trois parties similaires subordonnées à la seule conjonction *quoique.*

Comme l'un des caractères de la vraie religion a toujours été d'autoriser les princes de la terre; aussi, par un retour de piété, que la reconnoissance même sembloit exiger, l'un des devoirs essenciels des princes de la terre, a toujours été de maintenir & de défendre la vraie religion. (Bourdaloue, *Oraison de Henri de Bourbon, prince de Condé*, II. partie.) C'est une autre période de deux membres séparés l'un de l'autre par un Point & une Virgule, parce que le second est séparé par des Virgules en diverses parties pour différentes raisons : *par un retour de piété, que la reconnoissance même sembloit exiger*, se trouve entre deux Virgules par la cinquième règle du premier article, parce qu'il y a hyperbate; cette même phrase est coupée en deux par une autre Virgule, suivant la sixième règle, parce que la proposition incidente est explicative : il y a une Virgule après *l'un des devoirs essenciels des princes de la terre* par la cinquième règle, qui veut que l'on assigne des

des repos, dans les propositions trop longues pour être énoncées de suite avec aisance.

2°. Lorsque plusieurs propositions incidentes sont accumulées sur le même antécédent, & que toutes ou quelques-unes d'entre elles sont soudivisées par des Virgules qui y marquent des repos ou des distinctions; il faut les séparer les unes des autres par un Point & une Virgule : si elles sont déterminatives, la première tiendra immédiatement à l'antécédent sans aucune *Ponctuation ;* si elles sont explicatives, la première sera séparée de l'antécédent par une Virgule, selon la sixième règle du premier article.

Exemple : *Politesse noble, qui sait approuver sans fadeur, louer sans jalousie, railler sans aigreur; qui saisit les ridicules avec plus de gaîté que de malice; qui jette de l'agrément sur les choses les plus sérieuses, soit par le sel de l'ironie, soit par la finesse de l'expression; qui passe légèrement du grave à l'enjoué, sait se faire entendre en se fesant deviner, montre de l'esprit sans en chercher, & donne à des sentiments vertueux le ton & les couleurs d'une joie douce.* (*Théor. des sent.* chap. *v.*) Ce sont ici des propositions incidentes explicatives; & c'est pour cela qu'il y a une Virgule après l'antécédent, *politesse noble.* Si au contraire on disoit, par exemple, *Eudoxe est un homme qui sait approuver*, &c; comme les mêmes propositions incidentes deviendroient déterminatives de l'antécédent *homme*, on ne mettroit point de Virgule entre cet antécédent & la première incidente; mais la *Ponctuation* resteroit la même partout ailleurs.

3°. Dans le style coupé, si quelqu'une des propositions détachées qui forment le sens total, est divisée, par quelque cause que ce soit, en parties subalternes distinguées par des Virgules; il faut séparer par un Point & une Virgule les propositions partielles du sens total.

Exemples : *Cette persuasion, sans l'évidence qui l'accompagne, n'auroit pas été si ferme & si durable; elle n'auroit pas aquis de nouvelles forces en vieillissant; elle n'auroit pu résister au torrent des années, & passer de siècle en siècle jusqu'à nous.* (*Pensée* de Cic. par l'abbé d'Olivet.) Cicéron parle ici de la persuasion de l'existence de quelque divinité, *aliquod numen præstantissimæ mentis.* (Nat. deor. *II.* 2.)

4. Dans l'énumérarion de plusieurs choses opposées ou seulement différentes, que l'on compare deux à deux; il faut séparer les uns des autres, par un Point & une Virgule, les membres de l'énumération qui renferment une comparaison; & par une simple Virgule, les parties subalternes de ces membres comparatifs. Exemples :

Nec erit alia lex Romæ, alia Athenis; alia nunc, alia posthac. (Cicer. frag. *lib.* III, *de Rep.*)

L'abbé d'Olivet rend ainsi cette pensée avec les mêmes signes de distinction : *Elle n'est point autre à Rome, autre à Athènes; autre aujourdhui, & autre demain.*

En général, dans toute énumération dont les principaux articles sont subdivisés, pour quelque raison que ce puisse être, il faut distinguer les parties subalternes par la Virgule, & les articles principaux par un Point & une Virgule. Exemple :

Là brillent d'un éclat immortel les vertus politiques, morales, & chrétiennes des le Telliers, des Lamoignons, & des Montausiers; là les reines, les princesses, les héroïnes chrétiennes, reçoivent une couronne de louange qui ne périra jamais; là Turenne paroît aussi grand qu'il l'étoit à la tête des armées & dans le sein de la victoire. (L'abbé Colin, dans la Préface de sa traduction de l'*Orateur* de Cicéron, parle ainsi des Oraisons funèbres de Fléchier.)

III. *Des deux Points.* La même proportion qui règle l'emploi respectif de la Virgule & du Point avec une Virgule, lorsqu'il y a division & soudivision de sens partiels, doit encore décider de l'usage des deux Points, pour les cas où il y a trois divisions subordonnées les unes aux autres. Ainsi,

1°. Si ce que les rhéteurs appellent la Protase ou l'Apodose d'une période, renferme plusieurs propositions soudivisées en parties subalternes; il faudra distinguer ces parties subalternes entre elles par une Virgule, les propositions intégrantes de la Protase ou de l'Apodose par un Point & une Virgule, & les deux parties principales par les deux Points. Exemples :

Si vous ne trouvez aucune manière de gagner honteuse, vous qui êtes d'un rang pour lequel il n'y en a point d'honnête; si tous les jours c'est quelque fourberie nouvelle, quelque traité frauduleux, quelque tour de fripon, quelque vol; si vous pillez & les alliés & le trésor public; si vous mandiez des testaments qui vous soient favorables, ou même si vous en fabriquez (Protase) : *dites-moi, sont-ce là des signes d'opulence ou d'indigence* (Apodose)? (*Pensées* de Cicéron, par l'abbé d'Olivet).

Etsi ea perturbatio est omnium rerum, ut suæ quemque fortunæ maximè pœniteat; nemoque sit quin ubivis, quam ibi ubi est, esse malit (Protase) : *tamen mihi dubium non est quin hoc tempore, bono viro, Romæ esse miserrimum sit* (Apodose.) (Cic. *Ad Torquatum*).

3°. Si après une proposition qui a par elle-même un sens complet & dont le tour ne donne pas lieu d'attendre autre chose, on ajoute une autre proposition qui serve d'explication ou d'extension à la première; il faut séparer l'une de l'autre, par une *Ponctuation* plus forte d'un degré que celle qui auroit distingué les parties de l'une ou de l'autre.

Si les deux propositions sont simples & sans

division, une Virgule est suffisante entre deux. Exemples :

La plupart des hommes s'exposent assez dans la guerre pour sauver leur honneur, mais peu se veulent exposer autant qu'il est nécessaire pour faire réussir le dessein pour lequel ils s'exposent. (La Rochefoucault, *Pensée* 219).

Si l'une des deux ou si toutes deux sont divisées par des Virgules, soit pour les besoins de l'organe, soit pour la distinction des membres dont elles sont composées comme périodes; il faut les distinguer l'une de l'autre par un Point & une Virgule. Exemple :

Roscius est un si excellent acteur, qu'il paroît seul digne de monter sur le théâtre; mais d'un autre côté il est si homme de bien, qu'il paroît seul digne de n'y monter jamais. (Cic. pour Roscius, *Trad.* par Restaut, *ch.* xvj.)

Enfin, si les divisions subalternes de l'une des deux propositions ou de toutes deux exigent un Point & une Virgule; il faut deux Points entre les deux. Exemple :

Si les beautés de l'Élocution oratoire ou poétique étoient palpables, qu'on pût les toucher au doigt & à l'œil, comme on dit; rien ne seroit si commun que l'Éloquence, un médiocre génie pourroit y atteindre : & quelquefois, faute de les connoître assez, un homme né pour l'Éloquence reste en chemin, ou s'égare dans la route. (L'abbé Batteux, *Princ. de la Littérat.* part. III, *art.* iij, §. 10.)

3°. Si une énumération est précédée d'une proposition détachée, qui l'annonce ou qui en montre l'objet sous un aspect général; cette proposition doit être distinguée du détail par deux Points, & le détail doit être *ponctué* comme il a été dit règle quatrième du deuxième article. Exemples :

Il y a dans la nature de l'homme deux principes opposés : l'amour-propre, qui nous rappelle à nous; & la bienveillance, qui nous répand. (Diderot, Épit. dédicat. du *Père de famille.*)

Il y a diverses sortes de curiosités : l'une d'intérêt, qui nous porte à désirer d'aprendre ce qui nous peut être utile; & l'autre d'orgueil, qui vient du désir de savoir ce que les autres ignorent. (La Rochefoucault, *Pensée* 173.)

4°. Il me semble qu'un détail de maximes relatives à un point capital, de sentences adaptées à une même fin, si elles sont toutes construites à peu près de la même manière, peuvent & doivent être distinguées par les deux Points. Chacune étant une proposition complète grammaticalement, & même indépendante des autres quant au sens, du moins jusqu'à un certain point, elles doivent être séparées autant qu'il est possible; mais comme elles sont pourtant relatives à une même fin, à un même point capital, il faut les raprocher en ne les distinguant pas par la plus forte des *Ponctuations* : c'est donc les deux Points qu'il y faut employer. Exemple :

L'heureuse conformation des organes s'annonce par un air de force : celle des fluïdes, par un air de vivacité : un air fin est comme l'étincelle de l'esprit : un air doux promet des égards flatteurs : un air noble marque l'élévation des sentiments : un air tendre semble être le garant d'un retour d'amitié. (*Théor. des sent.* chap. *v.*)

5°. C'est un usage universel & fondé en raison, de mettre les deux Points après qu'on a annoncé un discours direct que l'on va raporter, soit qu'on le cite comme ayant été dit ou écrit, soit qu'on le propose comme pouvant être dit ou par un autre ou par soi-même. Ce discours tient, comme complément, à la proposition qui l'a annoncé; & il y auroit une sorte d'inconséquence à l'en séparer par un Point simple, qui marque une indépendance entière : mais il en est pourtant très-distingué, puisqu'il n'apartient pas à celui qui le raporte, ou qu'il ne lui apartient qu'historiquement, au lieu que l'annonce est actuelle. Il est donc raisonnable de séparer le discours direct de l'annonce par la *Ponctuation* la plus forte au dessous du Point, c'est à dire, par les deux Points. Exemples :

Lorsque j'entendis les scènes du paysan dans le Faux-généreux, *je dis* : « *Voilà qui plaîra à » toute la terre & dans tous les temps, voilà qui » fera fondre en larmes* ». (Diderot, *De la Poésie dramatique.*)

La Mollesse, en pleurant, sur un bras se relève,
Ouvre un œil languissant, & d'une foible voix
Laisse tomber ces mots, qu'elle interrompt vingt fois :
« O Nuit ! que m'as tu dit ? quel démon sur la terre
» Souffle dans tous les cœurs la fatigue & la guerre ?
» Hélas ! qu'est devenu ce temps, cet heureux temps,
» Où les rois s'honoroient du nom de fainéants,
» S'endormoient sur le trône, *&c* ».

Despréaux.

Dans la tragédie d'Édouard III, Gresset fait parler ainsi Alzonde, héritière du royaume d'Écosse (*act. I, sc. I*) :

S'élevant contre moi de la nuit éternelle,
La voix de mes aïeux dans leur séjour m'appelle;
Je les entends encor : « Nous régnons, & tu sers !
» Nous te laissons un sceptre, & tu portes des fers !
» Règne : ou prête à tomber, si l'Écosse chancelle,
» Si son règne est passé; tombe, expire avant elle.
» Il n'est dans l'univers, dans ce malheur nouveau,
» Que deux places pour toi; le trône, ou le tombeau ».

Il faut remarquer que le discours direct que l'on raporte doit commencer par une lettre capitale, quoiqu'on ne mette pas un Point à la fin de la phrase précédente. Si c'est un discours feint, comme

ceux des exemples précédents, on a coutume de le distinguer du reste par des guillemets; si c'est un discours écrit que l'on cite, il est assez ordinaire de le raporter en un autre caractère que le reste du discours où celui-là est introduit, soit en opposant l'italique au romain, soit en opposant différents corps de caractères, de l'une ou de l'autre de ces deux espèces.

IV. *Du Point.* Il y a trois sortes de Points; le Point simple, le Point interrogatif, & le Point admiratif ou exclamatif.

1°. Le Point simple est sujet à l'influence de la proportion qui jusqu'ici a paru régler l'usage des autres signes *de Ponctuation* : ainsi, il doit être mis après une période ou une proposition composée, dans laquelle on a fait usage des deux points en vertu de quelqu'une des règles précédentes. Mais on l'emploie encore après toutes les propositions qui ont un sens absolument terminé, telles, par exemple, que la conclusion d'un raisonnement, quand elle est précédée de ses prémices.

On peut encore remarquer que le besoin de prendre des repos un peu considérables, combiné avec les différents degrés de relation qui se trouvent entre les sens partiels d'un ensemble, donne encore lieu d'employer le Point. Par exemple, un récit peut se diviser par le secours du Point, relativement aux faits élémentaires, si je puis le dire, qui en font la matière.

En un mot, on le met à la fin de toutes les phrases qui ont un sens tout à fait indépendant de ce qui suit, ou du moins qui n'ont de liaison avec la suite que par la convenance de la matière & l'analogie générale des pensées dirigées vers une même fin. Je voudrois seulement que l'on y prît garde de plus près que l'on ne fait ordinairement : la plupart des écrivains multiplient trop l'usage du Point, & tombent par là dans l'inconvénient de trop diviser des sens qui tiennent ensemble par des liens plus forts que ceux dont on laisse subsister les traces. Ce n'est pas que ces auteurs ne voyent pas parfaitement toute la liaison des parties de leur ouvrage : mais ou ils ignorent l'usage précis des *Ponctuations*, ou ils négligent d'y donner l'attention convenable; par là ils mettent, dans la lecture de leurs œuvres, une difficulté réelle pour ceux mêmes qui savent le mieux lire.

Je me dispenserai de raporter ici des exemples exprès pour le Point : on ne peut rien lire sans en rencontrer; & les principes de proportion que l'on a appliqués ci-devant aux autres caractères de la *Ponctuation*, s'ils ont été bien entendus, peuvent aisément s'appliquer à celui-ci, & mettre le lecteur en état de juger s'il est employé avec intelligence dans les écrits qu'il examine.

2°. Le Point interrogatif se met à la fin de toute proposition qui interroge, soit qu'elle fasse partie du discours où elle se trouve, soit qu'elle y soit seulement raportée comme prononcée directement par un autre.

Premier exemple : *En effet, s'ils sont injustes & ambitieux* (les voisins d'un roi juste), *que ne doivent-ils pas craindre de cette réputation universelle de probité qui lui attire l'admiration de toute la terre, la confiance de ses alliés, l'amour de ses peuples, l'estime & l'affection de ses troupes? De quoi n'est pas capable une armée prévenue de cette opinion, & disciplinée sous les ordres d'un tel prince?* (L'abbé Colin, *Discours* couronné à l'Acad. franç. en 1705.) Ces interrogations font partie du discours total.

Second exemple, où l'interrogation est raportée directement : *Miserunt Judæi ab Jerosolymis sacerdotes & levitas ad eum, ut interrogarent eum : Tu quis es?* (Joan. *j*, 19).

S'il y a de suite plusieurs phrases interrogatives tendantes à une même fin, & qui soient d'une étendue médiocre, en sorte qu'elles constituent ce qu'on appelle le style coupé; on ne les commence pas par une lettre capitale : le Point interrogatif n'indique pas une pause plus grande que les deux Points, que le Point avec une virgule, que la Virgule même, selon l'étendue des phrases & le degré de liaison qu'elles ont entre elles. Peut-être seroit-il à souhaiter qu'on eût introduit dans l'Orthographe des *Ponctuations* interrogatives graduées, comme il y en a de positives. *Mais pour qui sont tous ces apprêts? à qui ce magnifique séjour est-il destiné? pour qui sont tous ces domestiques & ce grand héritage?* (*Hist. du Ciel*, liv. III, §. 2). *Quid enim, Tubero, tuus ille districtus in acie pharsalicâ gladius agebat? cujus latus ille mucro petebat? qui sensus erat tuorum armorum? quæ tua mens? oculi? manus? ardor animi? quid cupiebas? quid optabas?* (Cic. *pro Ligario*).

Si la phrase interrogative n'est pas directe & que la forme en soit rendue dépendante de la constitution grammaticale de la proposition expositive où elle est raportée; on ne doit pas mettre le point interrogatif : la *Ponctuation* apartient à la proposition principale, dans laquelle celle-ci n'est qu'incidente. *Mentor demanda ensuite à Idomenée, quelle étoit la conduite de Protésilas dans ce changement des affaires.* (*Télém.* liv. XIII.)

3°. La véritable place du Point exclamatif est après toutes les phrases qui expriment la surprise la terreur, ou quelque autre sentiment affectueux, comme de tendresse, de pitié, &c. Exemple :

Que les Sages sont en petit nombre! qu'il est rare d'en trouver! (L'abbé Girard, *tom. II*, *p.* 467) Admiration.

O que les rois sont à plaindre! O que ceux qui les servent sont dignes de compassion! S'ils sont méchants, combien font-ils souffrir les hommes, & quels tourments leur sont préparés dans le noir Tartare! S'ils sont bons, quelles

difficultés n'ont-ils pas à vaincre! quels pièges à éviter! que de maux à souffrir! (*Télémaque*, l. XIV.) Sentiments d'admiration, de pitié, d'horreur, *&c.*

J'ajoûterai encore un exemple pris d'une lettre de Madame de Sévigné, dans lequel on verra l'usage des trois Points tout à la fois: *En effet, dès qu'elle parut: Ah! mademoiselle, comment se porte M. mon frère? Sa pensée n'ôsa aller plus loin. Madame, il se porte bien de sa blessure. Et mon fils? On ne lui répondit rien. Ah! mademoiselle! mon fils! mon cher enfant! répondez-moi, est-il mort sur le champ? n'a-t-il pas eu un seul moment? Ah! mon Dieu! quel sacrifice!*

Je me suis peut-être assez étendu sur la *Ponctuation*, pour paroître prolixe à bien des lecteurs. Mais ce qu'en ont écrit la plupart des grammairiens m'a paru si superficiel, si peu approfondi, si vague, que j'ai cru devoir essayer de poser du moins quelques principes généraux, qui pussent servir de fondement à un art, qui n'est rien moins qu'indifférent, & qui, comme tout autre, a ses finesses. Je ne me flatte pas de les avoir toutes saisies, & j'ai été contraint d'abandonner bien des choses à la décision du goût; mais j'ai ôsé prétendre à l'éclairer. Si je me suis fait illusion à moi-même, comme cela n'est que trop facile; c'est un malheur, mais ce n'est qu'un malheur. Au reste, en fesant dépendre la *Ponctuation* de la proportion des sens partiels combinée avec celle des repos nécessaires à l'organe, j'ai posé le fondement naturel de tous les systêmes imaginables de *Ponctuation*: car rien n'est plus aisé que d'en imaginer d'autres que celui que nous avons adopté; on pourroit imaginer plus de caractères & plus de degrés dans la subordination des sens partiels, & peut-être l'expression écrite y gagneroit-elle plus de netteté.

L'ancienne *Ponctuation* n'avoit pas les mêmes signes que la nôtre; celle des livres grecs a encore parmi nous quelque différence avec la vulgaire; & celle des livres hébreux lui ressemble bien peu.

« Les anciens, soit grecs soit latins, dit *la Méthode grèque* de Port-Royal (*liv. VII*, *Introduct.* §. 3), » n'avoient que le Point pour toutes ces » différences, le plaçant seulement en diverses ma- » nières, pour marquer la diversité des pauses. » Pour marquer la fin de la période & la distinc- » tion parfaite, ils mettoient le Point au haut » du dernier mot: pour marquer la médiation, ils » le mettoient au milieu: & pour marquer la res- » piration, ils le mettoient au bas & presque » sous la dernière lettre; d'où vient qu'ils appe- » loient cela *Subdistinctio* ». J'aimerois autant croire que ce nom étoit relatif à la soudistinction des sens subalternes, telle que je l'ai présentée ci devant, qu'à la position du caractère distinctif: car cette gradation des sens subordonnés a dû influer de bonne heure sur l'art de *ponctuer*, quand même on ne l'auroit pas envisagée d'abord d'une manière nette, précise, & exclusive. Quoi qu'il en soit, cette *Ponctuation* des anciens est attestée par Diomède (*lib. II*); par Donat (*édit. prim. cap. ult.*); par S. Isidore (*Orig.* I, 19); & par Alstedius (*Encyclop.* liv. VI, *De Gramm. lat.* cap. 19); & cette manière de *ponctuer* se voit encore dans de très-excellents manuscrits.

« Mais aujourdhui, dit encore l'auteur de la » *Méthode*, la plupart des livres grecs imprimés » marquent leur médiation en mettant le Point au » haut du dernier mot, & le sens parfait en » mettant le point au bas; ce qui est contre la » coutume des anciens, laquelle M. de Valois a » tâché de rappeler dans son *Eusèbe*: mais pour » le sens imparfait, il se sert de la virgule comme » tous les autres. L'interrogation se marque en » grec au contraire du latin: car au lieu qu'en » latin on met un Point & la Virgule dessus (?), » en grec on met le Point & la Virgule dessous, » ainsi (;) ».

Vossius, dans sa petite *Grammaire latine* (p. 173), destine le Point à marquer les sens indépendants & absolus; & il veut, si les phrases sont courtes, qu'après le Point on ne mette pas de lettres capitales. L'auteur de la *Méthode latine* de Port-Royal adopte cette règle de Vossius, & cite les mêmes exemples que ce grammairien. C'étoit apparemment l'usage des littérateurs & des éditeurs de ces temps-là: mais on l'a entièrement abandonné; & il n'y a plus que les phrases interrogatives ou exclamatives dans le style coupé, après lesquelles on ne mette point de lettres capitales.

Lancelot a encore copié, dans le même ouvrage de Vossius, un principe faux sur l'usage du point interrogatif: c'est que *si le sens va si loin que l'interrogation qui paroissoit au commencement vienne à s'alentir & à perdre sa force*, *on ne la marque plus*; ce sont les termes de Lancelot, qui cite ensuite le même exemple que Vossius. Pour moi, il me semble que la raison qu'ils allèguent pour supprimer le Point interrogatif, est au contraire un motif de plus pour le marquer: moins le tour ou la longueur de la phrase est propre à rendre sensible l'interrogation, plus il faut s'attacher au caractère qui la figure aux ieux; il fait dans l'écriture le même effet que le ton dans la prononciation. Le savant Louis Capel sentoit beaucoup mieux l'importance de ces secours oculaires pour l'intelligence des sens écrits; & il se plaint avec feu de l'inattention des Massorèthes, qui, en inventant la *Ponctuation* hébraïque, ont négligé d'y introduire des signes pour l'interrogation & pour l'exclamation. (*Lib. I*, *De* Punctorum *antiquitate*, cap. *xvji*, n°. 16.)

Finissons par une remarque que fait Masclef au sujet des livres hébreux, & que je généraliserai davantage: c'est qu'il seroit à souhaiter que, dans

quelque langue que fussent écrits les livres que l'on imprime aujourdhui, les éditeurs y introduisissent le systême de *Ponctuation* qui est usité dans nos langues vivantes de l'Europe. Outre que l'on diminueroit par là le danger des méprises, ce systême fournit abondamment à toutes les distinctions possibles des sens, surtout en ajoutant, aux six caractères dont il a été question dans cet article, le signe de la Parenthèse, les trois Points suspensifs, les Guillemets, & les Alinéas. *Voyez* PARENTHÈSE, POINT, GUILLEMET, ALINÉA.

(¶ Afin de mettre sous les ieux du lecteur un exemple complet de tout le systême des *Ponctuations*, depuis la Virgule jusques & compris les Alinéas, je vas transcrire ici, d'après les règles prescrites, un morceau tiré d'un sermon sur le respect humain.

Je sais (c'est Massillon qui parle) *qu'il est des bienséances inévitables, que la piété la plus attentive ne peut refuser aux usages; que la Charité est prudente & prend différentes formes; qu'il faut savoir quelquefois être foible avec les foibles; & qu'il y a souvent de la vertu & du mérite à savoir être à propos, pour ainsi dire, moins vertueux & moins parfait: mais je dis, que tout ménagement qui ne tend qu'à persuader au monde que nous approuvons encore ses abus & ses maximes, & qu'à nous mettre à couvert de la réputation de serviteurs de J. C. comme d'un titre de honte & d'infamie, est une dissimulation criminelle, injurieuse à la majesté de la Religion, & moins digne d'excuse que le déréglement ouvert & déclaré.*

Car je ne vous dis pas, que c'est un outrage que vous faites à la grandeur du Dieu que toutes les créatures adorent. Quoi! vous ne le reconnoitriez pour votre Dieu qu'en cachette? vous affecteriez de le méconnoître devant les hommes? il ne seroit plus que votre divinité secrète, tandis que le monde auroit vos hommages & votre culte public & déclaré? O Homme! le Dieu du ciel & de la terre ne seroit donc plus qu'un Dieu domestique; & le confondant avec les idoles, renfermées autrefois dans le foyer & dans l'enceinte de chaque famille, vous vous contenteriez, comme Rachel, de le cacher dans votre tente & de l'adorer à l'insu de vos frères!

Je ne vous dis pas, que c'est même une ingratitude envers la Grâce qui vous éclaire, qui vous touche, qui vous dégoûte du monde & des passions. Quoi! vous auriez honte d'être choisi de Dieu comme un vase de miséricorde? d'être discerné de tant de pécheurs, qui périssent tous les jours à vos ieux en se laissant emporter aux charmes des sens & des plaisirs? vous auriez honte d'être l'objet de la clémence & de la bonté divine? vous rougiriez des faveurs du Ciel? & le bienfait qui a guéri votre âme de ses plaies vous fesoit plus de confusion, que ne vous en fesoit autrefois l'infamie de vos plaies mêmes? O Homme! un bon cœur rougit-il d'aimer son bienfaiteur? & est-ce ainsi que vous reconnoissez le don de Dieu, en vous fesant même une honte de l'avoir reçu?

Je ne vous dis pas, que c'est une feinte, indigne même d'un cœur noble & généreux. Car si vous êtes touché de la vertu & de la justice, pourquoi trahir là-dessus vos sentiments? pourquoi dissimuler lâchement ce que vous êtes? pourquoi devenir en quelque sorte un imposteur public? Une âme née avec quelque élévation sait-elle ainsi se contrefaire? Si vous êtes ami de Jésus-Christ, pourquoi vous en cachez-vous? Quand même nous vivrions encore dans ces siècles infortunés où on le regardoit comme un séducteur, & où les rois & les magistrats étoient soulevés contre lui & contre son culte; il seroit si beau d'avoir le courage de se déclarer pour un ami persécuté & abandonné, il y auroit tant de bassesse à le désavouer en public: & ici où vous ne risquez rien, vous feignez de n'être point à lui! La générosité toute seule ne souffre-t-elle pas de cette duplicité? O Homme! vous vous piquez ailleurs de tant de grandeur d'âme, & de soutenir, par un procédé noble, franc, généreux, toutes vos demarches; & dans la Religion vous êtes plus faux, plus foible, plus lâche que la plus vile populace!

Enfin je n'ajoûte pas, que c'est un scandale même, & une occasion d'erreur que vous préparez à vos frères: car ces exemples de ménagement entre le monde & Jésus-Christ deviennent plus dangereux, que les exemples mêmes d'une dissolution déclarée. En effet, la vie licencieuse d'un pécheur lui attire plus de censeurs de sa conduite, que d'imitateurs de ses excès; mais les plaisirs & les abus du monde, autorisés par une vie d'ailleurs régulière & mêlée même d'actions pieuses, forment une séduction presque inévitable. Plus vous évitez les grands désordres, en vous permettant d'un autre côté tous les amusements & tous les abus que le monde autorise: plus vous devenez dangereux à vos frères; plus vous leur persuadez que le monde n'est pas si incompatible qu'on le pense avec le salut; plus vous nous préparez des auditeurs incrédules & prévenus, lorsque nous annonçons qu'on ne peut servir deux maîtres; plus enfin vous multipliez dans l'Église les fausses pénitences, en devenant le modèle de mille pécheurs touchés, qui ne se figurent dans la vertu rien au delà de ce que vous faites, & qui auroient poussé plus loin la grâce de leur conversion, si votre lâcheté ne les avoit portés à croire, que tout ce qu'ils voient de plus dans les autres est outré & excessif, & que vous seul savez éviter l'indiscrétion, vous en tenir à l'essenciel, & être homme de bien comme il faut l'être dans le monde. O Homme! encore une fois, n'étoit-ce pas assez que vos dérègle-

ments eussent été autrefois un sujet de scandale à vos frères? faut-il encore qu'aujourdhui votre fausse vertu leur devienne funeste?) (M. Beauzée.)

PONCTUER, v. act. C'est observer les règles de la Ponctuation. On dit, Cette copie est belle, mais elle est mal *ponctuée.* On entend encore par *Ponctuer*, Désigner par un Point. (*Anonyme.*)

PORTER, APORTER, TRANSPORTER, EMPORTER. *Synonymes.*

Porter n'a précisément raport qu'à la charge du fardeau. *Aporter* renferme l'idée du fardeau, & celle du lieu où l'on le *porte.* *Transporter* a raport non seulement au fardeau & au lieu où l'on doit le *porter*, mais encore à l'endroit d'où on le prend. *Emporter* enchérit pardessus toutes ces idées, en y ajoutant une attribution de propriété à l'égard de la chose dont on se charge.

Nous fesons *porter* ce que, par foiblesse ou par bienséance, nous ne pouvons *porter* nous-mêmes. Nous ordonnons qu'on nous *aporte* ce que nous souhaitons avoir. Nous fesons *transporter* ce que nous voulons changer de place. Nous permettons d'*emporter* ce que nous laissons aux autres ou ce que nous leur donnons.

Les crocheteurs *portent* les fardeaux dont on les charge. Les domestiques *aportent* ce que leurs maîtres les envoient chercher. Les voituriers *transportent* les marchandises que les commerçants envoient d'une ville dans une autre. Les voleurs *emportent* ce qu'ils ont pris.

Virgile a loué le pieux Énée d'avoir *porté* son père Anchise sur ses épaules, pour le sauver du sac de Troie. S. Luc nous aprend, que les premiers fidèles *aportoient* aux apôtres le prix des biens qu'ils vendoient. L'Histoire nous montre que la Providence punit l'abus de l'autorité, en la *transportant* en d'autres mains. Si un de nos traducteurs avoit bien fait attention aux idées accessoires qui caractérisent les synonymes, il n'auroit pas dit que le malin Esprit *emporta* Jésus-Christ, au lieu de dire qu'il le *transporta.* (*L'abbé Girard.*)

(N.) PORTRAIT, s. m. Espèce particulière de Description, qui a pour objet la figure extérieure & le caractère intérieur de la personne réelle ou feinte que l'on se propose de faire connoître: ainsi, cette Description, pour être complète, réunit la Prosopographie & l'Éthopée. *Voyez* Description, Prosopographie, Ethopée.

Les *Portraits* d'imagination doivent toujours être vraisemblables; & ceux d'après nature, avoir pour base la vérité. Les uns & les autres doivent être faits avec art & intelligence, mais avec force & vivacité: le goût doit choisir les traits & les raprocher avec finesse, pour ménager des contrastes tels que la nature les rassemble toujours, & qui servent à rendre plus saillants les traits principaux, comme les ombres dans un tableau font mieux sortir les objets éclairés. Choisissons quelques exemples.

Lucius-Catilina, nobili genere natus, fuit magnâ vi & animi & corporis, sed ingenio malo pravoque. Huic ab adolescentiâ bella intestina, cædes, rapinæ, discordia civilis, grata fuêre; ibique juventutem suam exercuit. Corpus patiens inediæ, algoris, vigiliæ, supra quam cuiquam credibile est. Animus audax, subdolus, varius, cujus libet rei simulator ac dissimulator, alieni appetens, sui profusus, ardens in cupiditatibus; satis loquentiæ, sapientiæ parum. Vastus animus immoderata, incredibilia, nimis alta semper cupiebat.	Lucius-Catilina, sorti d'une maison illustre, avoit une âme très-forte & un corps vigoureux, mais un caractère méchant & dépravé. Dès ses premières années, les dissensions intestines, les meurtres, les vols, la discorde civile, eurent pour lui des attraits; & ce furent les exercices de sa jeunesse. Il est incroyable à quel point il supportoit la faim, le froid, & les veilles. C'étoit un homme hardi, artificieux, souple, capable de tout feindre & de tout dissimuler, avide du bien d'autrui, prodigue du sien, emporté dans ses passions, parlant avec assez de facilité, mais peu pourvu de jugement. Son génie vaste le portoit toujours à des choses excessives, incroyables, trop élevées. (*Sallust.* Catil. V.)

Ajoutez à ces premiers traits, qui sont de main de maître, les chapitres xiv, xv, & xvi, qui sont la suite naturelle du ve, & qui n'en sont séparés que par une longue digression sur les révolutions des mœurs dans la république; & vous aurez un *Portrait* achevé. Mais raprochez-en celui que fait Cicéron dans sa Harangue pour M. Cœlius (*v. vj.* n. 12, 13), cité dans l'article suivant; & un autre fait de la même main, dans la II. Catilinaire (*jv, v.* n. 7, 8, 9): non seulement vous aurez tout ce qui peut faire connoître ce fameux chef de conjuration; mais vous pourrez encore comparer le faire de l'historien avec le faire de l'orateur, & juger de la différence des tons qu'exige celle des circonstances.

Personne n'ignore que les *Mémoires du cardinal de Retz* sont une galerie de tableaux, où l'on trouve les *Portraits* de tous les personnages distingués de son temps; & plusieurs y sont en miniature. On peut les appeler *Portraits* historiques.

Il en est d'autres, qui ont l'air d'être historiques, mais qui sont purement de fiction; tels sont beaucoup de *Portraits* admirables dont le *Télémaque* est rempli: c'est assez ici d'en avertir, sans en citer aucun exemple; car qui liroit ce D ction-

naire, ſans avoir lu plusieurs fois & ſans vouloir relire encore ce chef-d'œuvre de l'immortel Fénélon ?

Un autre ouvrage également lu & digne de l'être, c'eſt le livre des *Caractères* de la Bruyère : on y trouve beaucoup de *Portraits* finis, qu'on peut appeler allégoriques, parce que l'auteur a prétendu fixer davantage ſes maximes générales en les perſonnaliſant. J'invite à lire ſpécialement les *Portraits* de *Giton* & de *Phédon*, qui terminent le ch. VI.

On trouve auſſi des *Portraits* intéreſſants & bien faits dans nos bons poètes : Boileau, Racine, Molière, Voltaire, en ſont pleins ; & tout le monde les connoît. Je vas pourtant en donner deux exemples charmants ; le premier eſt de Voltaire.

Être femme ſans jalouſie,
Et belle ſans coquetterie ;
Bien juger ſans beaucoup ſavoir,
Et bien parler ſans le vouloir ;
N'être haute ni familière,
N'avoir point d'inégalité ;
C'eſt le *Portrait* de LA VALLIÈRE :
Il n'eſt ni fini ni flatté.

Le ſecond eſt le *Portrait* de madame de Rochefort, par M. le duc de Nivernois.

Senſible avec délicateſſe,
Et diſcrète ſans fauſſeté,
Elle ſait joindre la fineſſe
A l'aimable naïveté :
Sans caprice, humeur, ni folie,
Elle eſt jeune, vive, & jolie :
Elle reſpecte la raiſon,
Elle déteſte l'impoſture :
Trois ſyllabes forment ſon nom ;
Et les trois Grâces, ſa figure.

En général, on ne doit peindre que les perſonnages néceſſaires à connoître, & on doit les peindre à propos : les *Portraits* inutiles ſurchargent le diſcours, les *Portraits* mal placées le font grimacer. On ne reprochera aucun de ces défauts au *Portrait* de S. Athanaſe, par l'abbé de la Bletterie, dans l'*Hiſtoire de Jovien* (pages 128—133.)

Je finirai par une remarque de l'abbé de Beſplas (*Eſſais ſur l'Éloquence de la Chaire* (pag. 189—190.) « Ne laiſſons pas, dit-il, ignorer aux » orateurs, que le goût des tableaux ne ſauroit » apartenir au grand genre : ils ſont dans l'Éloquence, ce que le *Portrait* eſt dans la Peinture ; » je veux dire, qu'ils ſont dans la claſſe des talents » imitateurs, aſſervis aux bornes étroites des ſujets » qu'ils ont ſous les ieux. C'eſt aux peintres d'Hiſtoire que ſont réſervés les premiers honneurs, » comme dans l'Éloquence aux orateurs qui emploient le pathétique : eh pourquoi ? parce que » ces derniers repréſentent la nature en mouvement, » les autres ne peignent que ſon repos ». (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) PORTRAIT, ſ. m. *Belles-Lettres.* Deſcription de la figure ou du caractère d'une perſonne, quelquefois de l'une & de l'autre. Lorſque c'eſt une eſpèce d'hommes que l'on peint, comme l'avare, le jaloux, l'hypocrite, la prude, la coquette ; ce n'eſt plus un *Portrait*, c'eſt un caractère : & c'eſt là ce qui diſtingue la ſatire permiſe, de la ſatire qui ne l'eſt pas. La Bruyère fut accuſé d'avoir fait des *Portraits* : il n'avoit fait que des caractères ; mais la malignité, en les appliquant & en calomniant le peintre, avoit deux plaiſirs à la fois. *Voyez* ALLUSION, SATIRE.

La Poéſie, l'Éloquence, & l'Hiſtoire ſont également ſuſceptibles de cette ſorte de peinture ; il faut ſeulement obſerver que leur manière n'eſt pas la même.

J'ai déja dit qu'en Poéſie, & ſingulièrement dans le Poème héroïque, l'art de peindre eſt l'art d'eſquiſſer avec eſprit & de laiſſer à l'imagination le plaiſir d'achever l'image. De tous les poètes épiques, l'Arioſte eſt le ſeul qui ſe ſoit amuſé à finir un *Portrait*, celui de la beauté d'Alcide : le ton libre & badin de ſon Poème l'a permis. Mais ni Homère, ni Virgile, ni le Taſſe, n'ont peint la figure que par eſquiſſe & d'un trait rapide : l'intérêt dominant de l'action ne leur a pas laiſſé le loiſir de peindre en détail. *Voyez* ESQUISSE.

Dans des Poéſies dont le ſujet, moins vaſte, moins ſérieux, moins entrainant, permet au poète de s'égayer ou de ſe repoſer ſur un objet unique, un *Portrait* fini ſera placé, s'il eſt intéreſſant.

Dans l'Élégie ou dans l'Églogue, l'amant, occupé de ſa maitreſſe, peut naturellement s'en retracer les charmes & n'en rien oublier. De même, lorſque la nature du Poème exige qu'un objet allégorique ſoit décrit, comme dans les Métamorphoſes, le poète ne ſauroit mieux faire que de rendre l'idée ſenſible aux ieux : alors peindre, c'eſt définir. Virgile aura dit en paſſant, *malè ſuada fames* ; Ovide décrira ce que n'a fait qu'indiquer Virgile,

Hirtus erat crinis ; cava lumina, pallor in ore, &c.

Ovide aura décrit l'Envie :

Pallor in ore ſedet, macies in corpore toto,
Nuſquam recta acies, livent rubigine dentes :
Pectora felle virent, lingua eſt ſuffuſa veneno ;
Viſus abeſt, niſi quem viſi movere dolores, &c.

Voltaire, en paſſant, touchera quelques traits de ce même vice :

Là gît la ſombre Envie, à l'œil timide & louche,
Verſant ſur des lauriers les poiſons de ſa bouche ;

Le jour blesse ses ieux dans l'ombre étincelants ;
Triste amante des morts, elle hait les vivants.

Il n'en est pas absolument du caractère comme de la figure : s'il est curieux, intéressant, & d'une singularité rare ; le poète épique lui-même se donnera le soin de le dèveloper.

Tel est, au second livre de la *Pharsale*, le *Portrait* du stoïcien dans la personne de Caton.

Hi mores, hæc duri immota Catonis
Secta fuit : servare modum, finemque tenere,
Naturamque sequi, patriæque impendere vitam, &c.

Le genre où l'on est le plus souvent tenté de faire des *Portraits*, c'est le comique ; & c'est là justement qu'il faut en être le plus sobre : rien de plus contraire à la vivacité du dialogue & de l'action. J'ai vu le temps où nos comédies étoient des galeries de *Portraits ;* & avec de l'esprit, cela fesoit d'assez mauvaises comédies. Quand Molière a voulu prèvenir les reproches des faux dévots, il a tracé, dans le premier acte du *Tartufe*, les deux caractères opposés de la dévotion & de l'hypocrisie : le sujet, le motif, la circonstance, en valoient la peine. Lorsqu'il a voulu, dans une scène où le Misanthrope est en situation, irriter son humeur en le rendant témoin d'une conversation du monde, de celles où, selon l'usage, on médit de tous les absents, il a fait des *Portraits*; & ceux-là sont de main de maître : mais hors de là, c'est l'action qui peint ; & jamais, dans ses comédies, les caractères annoncés ne sont dessinés en repos.

La Tragédie exige quelquefois, & pour la vraissemblance & pour l'intérêt de l'action, des peintures de caractères; & cela fait partie de l'exposition : mais tout ce qui n'en est pas nécessaire à l'intelligence des faits, tout ce qui n'a aucun trait à l'action présentée, doit être exclu de ces peintures; car tout ce qui est inutile est froid, fût-il d'ailleurs le plus beau du monde.

Dans tous les genres d'Éloquence, un *Portrait* peut être placé. Dans la louange & dans le blâme, rien de plus naturel. Dans la délibération, il importe encore plus de faire connoître les hommes, & par conséquent de les peindre. Dans le plaidoyer, c'est aussi très-souvent par les qualités personnelles qu'on peut juger de l'intention, de la vraisemblance, & de la nature même de l'action, & du degré d'indulgence ou de rigueur qu'elle mérite. *Voyez* MOYENS, PATHÉTIQUE, PÉRORAISON, PREUVE : *&c.*

Or dans tous les cas où l'orateur a un grand intérêt de faire connoître une personne, il a droit de la peindre ; & plus le *Portrait* sera fidèle, intéressant, important à la cause, plus il aura de beauté réelle : car la beauté, en fait d'Éloquence, n'est que la bonté combinée avec la force du moyen.

Enfin l'Histoire est, de tous les genres, celui auquel cette manière, de rassembler les traits d'un caractère & de le dessiner avec précision, semble être la plus propre & la plus familière. Mais dans l'Histoire meme, lorsqu'ils sont trop fréquents, les *Portraits* nous sont importuns. Vrais, singuliers, intéressants pour l'intelligence des faits, importants par le rôle qu'a joué la personne, frapants, & par leur ressemblance, & par la force, la justesse, l'originalité des traits qui les composent, ils font sur nous l'impression d'une vérité lumineuse, qui répand au loin ses rayons. Mais le *Portrait* d'un homme isolé & dont le caractère n'est d'aucune influence, n'a lui-même aucun intérêt, & ne peut être dans l'Histoire qu'un ornement postiche & vain, digne tout au plus d'amuser une curiosité frivole, mais indigne d'un écrivain sage, comme d'un lecteur sérieux. La règle de l'un sera donc de ne se donner la peine de peindre que les personnes qui, par leur caractère, leurs fonctions, leurs raports avec les faits intéressants, peuvent donner envie à l'autre de les connoître & de les voir au naturel. Par là les *Portraits* seront rares, & ils se feront désirer.

Je croirois même, & j'en ai pour exemples tous les meilleurs historiens, que, lorsque tout un caractère se dèvelope dans l'action même, il est assez connu par elle, & qu'il est inutile d'en résumer les traits.

Plutarque les a réunis, mais au moment du parallèle ; & c'est alors qu'il est indispensable de rassembler tous les raports.

Si cependant, à la fin d'un règne ou de la vie d'un homme, un court épilogue en rappelle les circonstances les plus marquées, & le fait voir lui-même d'un coup-d'œil avec les traits de caractère, les variations, les contrastes, les qualités diverses ou opposées que les évènements ont fait paroître en lui; ce sera sans doute un mérite & une grande beauté de plus. Tel est, dans Tacite, ce *Portrait* de Tibère à la fin de son règne : modèle effrayant, pour ne pas dire désespérant, de précision, de force, & de clarté.

Morum quoque tempora illi diversa : egregium vitâ famâque quoad privatus, vel in imperiis sub Augusto fuit; occultum ac subdolum fingendis virtutibus, donec Germanicus ac Drusus superfuere ; idem inter bona malaque mixtus, incolumi matre ; intestabilis sævitiâ, sed obtectis libidinibus, dum Sejanum dilexit timuitve ; postremo in scelera simul ac dedecora prorupit, postquam, remoto pudore & metu, suo tantum ingenio utebatur. (Annal. *VI.*)

Il est aisé de concevoir pourquoi, dans des Mémoires particuliers, les *Portraits* sont naturellement plus fréquents qu'ils ne doivent l'être dans l'Histoire. Celle-ci n'a guère intérêt que de faire connoître l'homme public, & les évènements l'exposent,

posent ; au lieu que des Mémoires nous décèlent l'homme privé, & ne font qu'effleurer les actions publiques. Les Mémoires du cardinal de Retz sont le derrière de la toile du singulier spectacle de la Fronde ; & dans les *Portraits* qu'il nous trace des personnages principaux de cette scène héroï-comique, il nous fait voir souvent ce que l'action même ne nous en auroit point apris.

Par la même raison, lorsque dans l'Histoire un personnage a plus d'influence que d'aparence, qu'il agit plus au dedans qu'au dehors ; il est intéressant de décrire avec soin ce ressort intérieur & secret des évènements qu'on raconte. Ainsi, rien de plus nécessaire, de plus intéressant dans le récit du règne de Tibère, que le *Portrait* de Séjan.

Mox Tiberium variis artibus devinxit adeo, ut obscurum adversum alios, sibi uni incautum intectumque efficeret ; non tam solertiâ (quippe iisdem artibus victus est), quam deûm irâ in rem romanam, cujus pari exitio viguit ceciditque. Voilà le personnage ; voici son caractère. *Corpus illi laborum tolerans ; animus audax, sui obtegens ; in alios criminator ; juxta adulatio & superbia ; palam compositus pudor ; intus summa apiscendi libido, ejusque causâ, modo largitio & luxus, sæpiùs industria ac vigilantia, haud minùs noxiæ, quotiens parando regno finguntur.* (Annal. *IV.*)

Dans un historien éloquent (& presque tous les anciens l'étoient ; témoins Thucyide, Xénophon, Salluste, Tite-Live, & Tacite), la manière de peindre ne diffère de celle de l'orateur que par une précision & une vérité plus sévère : on va le voir par des exemples qui dédommageront un peu de la sècheresse de mes observations. Salluste peint Catilina.

Lucius Catilina, nobili genere natus, fuit magnâ vi & animi & corporis, sed ingenio malo pravoque. Huic ab adolescentiâ bella intestina, cædes, rapinæ, discordia civilis, grata fuêre ; ibique juventutem suam exercuit. Corpus patiens inediæ, algoris, vigiliæ, supra quam cuiquam credibile est. Animus audax, subdolus, varius, cujuslibet rei simulator ac dissimulator, alieni appetens, sui profusus, ardens in cupiditatibus ; satis loquentiæ, sapientiæ parum : vastus animus, immoderata, incredibilia, nimis alta semper cupiebat. (Catil. *V.*)

De ce caractère & de celui de César, Bossuet semble avoir formé le *Portrait* de Cromwel.

« Un homme, dit-il, s'est rencontré d'une pro- » fondeur d'esprit incroyable : hypocrite raffiné » autant qu'habile politique, capable de tout en- » treprendre & de tout cacher, également actif » & infatigable dans la paix & dans la guerre, » qui ne laissoit rien à la fortune de ce qu'il pou- » voit lui ôter par conseil & par prévoyance ; mais » au reste si vigilant & si prêt à tout, qu'il n'a » jamais manqué les occasions qu'elle lui a pré- » sentées ; enfin un de ces esprits remuants & auda- » cieux qui semblent être nés pour changer le » monde ».

Ici l'on voit le ton de l'Éloquence plus élevé que celui de l'Histoire.

Mais la différence est plus sensible encore dans le *Portrait* qu'a fait Cicéron de ce même Catilina, en justifiant Cœlius d'avoir été lié avec ce factieux : reproche important à détruire.

Studuit Catilinæ ... Cœlius : & multi hoc idem ex omni ordine atque ex omni ætate fecerunt. Habuit enim ille, sicut meminisse vos arbitror, permulta maximarum non expressa signa, sed adumbrata, virtutum : utebatur hominibus improbis multis, & quidem optimis se viris deditum esse simulabat : erant apud illum illecebræ libidinum multæ ; erant etiam industriæ quidam stimuli ac laboris : flagrabant vitia libidinis apud illum ; vigebant etiam studia rei militaris. Neque ego unquam fuisse tale monstrum in terris ullum puto, tam ex contrariis diversisque inter se pugnantibus naturæ studiis cupiditatibusque conflatum. Quis clarioribus viris quodam tempore jucundior ? quis turpioribus conjunctior ? Quis civis meliorum partium aliquando ? quis tetrior hostis huic civitati ? Quis in voluptatibus inquinatior ? quis in laboribus patientior ? quis in rapacitate avarior ? quis in largitione effusior ? Illa vero, Judices, in illo homine mirabilia fuerunt : comprehendere multos amicitiâ ; tueri obsequio ; cum omnibus communicare quod habebat ; servire temporibus suorum omnium pecuniâ, gratiâ, labore corporis, scelere etiam, si opus esset, & audaciâ ; versare suam naturam, & regere ad tempus, atque huc & illuc torquere & flectere ; cum tristibus severè, cum remissis jucundè, cum senibus graviter, cum Juventute comiter, cum facinorosis audaciter, cum libidinosis luxuriosè vivere. Pro Cœl. *v, vj.*)

Que l'on raproche ce morceau de celui de Salluste ; & des deux côtés on aura un modèle de perfection, dans l'art de peindre en orateur & en historien.

Mais pour ceux qui n'entendent point la langue de Cicéron & de Salluste, voici, dans la nôtre, de grands exemples de l'un & de l'autre genre d'écrire. Le cardinal de Retz, dans ses Mémoires, fait ainsi les *Portraits* du grand Condé & de Turenne.

« M. le prince, né capitaine, ce qui n'est ja- » mais arrivé qu'à lui, à César, & à Spinola (cela » est-il bien vrai ?), a égalé le premier & a sur- » passé le second. L'intrépidité est l'un des moindres » traits de son caractère. La nature lui avoit fait » l'esprit aussi grand que le cœur : la fortune, en » le donnant à un siècle de guerre, a laissé au » second toute son étendue ; la naissance, ou plus » tôt l'éducation dans une maison trop attachée » & soumise au Cabinet, a donné des bornes trop » étroites au premier. On ne lui a pas inspiré

» d'assez bonne heure les grandes & générales maxi- » mes . . . . Ce défaut a fait , qu'avec l'âme du » monde la moins méchante , il a fait des injus- » tices; qu'avec le cœur d'Alexandre , il n'a pas » été exempt , non plus que lui , de foiblesses ; » qu'avec un esprit merveilleux , il est tombé dans » des imprudences.

» M. de Turenne a eu dès sa jeunesse toutes les » bonnes qualités , & il a aquis les grandes d'assez » bonne heure. Il ne lui en a manqué aucune que » celles dont il ne s'est point avisé. Il avoit pres- » que toutes les vertus comme naturelles, & il » n'a jamais eu le brillant d'aucune. On l'a cru » plus capable d'être à la tête d'une armée que » d'un parti ; & je le crois aussi , parce qu'il n'étoit » pas naturellement entreprenant : mais toutefois » qui le sait ? Il a toujours eu en tout, comme » en son parler , de certaines obscurités , qui ne se » sont dèvelopées que dans les occasions , mais » qui se sont toujours dèvelopées à sa gloire ».

Voilà l'historien ; voici l'orateur.

« Vit-on jamais en deux hommes , dit Bossuet , » les mêmes vertus avec des caractères si divers , » pour ne pas dire si contraires ? L'un paroît agir » par des réflexions profondes ; & l'autre , par de » soudaines illuminations : celui-ci par conséquent » plus vif, mais sans que son feu eût rien de pré- » cipité ; celui-là d'un air plus froid, sans avoir » jamais rien de lent, plus hardi à faire qu'à » parler, résolu & déterminé au dedans , lors même » qu'il paroissoit embarrassé au dehors. L'un, dès » qu'il paroît dans les armées , donne une haute » idée de sa valeur , & fait attendre quelque chose » d'extraordinaire ; mais toutefois s'avance par » ordre , & vient comme par degrés aux prodiges » qui ont fini le cours de sa vie : l'autre , comme » un homme inspiré , dès sa première bataille , » s'égale aux maîtres les plus consommés. L'un , » par de vifs & continuels efforts, emporte l'ad- » miration du genre humain , & fait taire l'envie : » l'autre jette d'abord une si vive lumière , qu'elle » n'ôseroit l'attaquer. L'un enfin , par la profondeur » de son génie & les incroyables ressources de son » courage, s'élève au dessus des plus grands périls, » & sait même profiter de toutes les infidélités de » la fortune : l'autre , & par l'avantage d'une » si haute naissance , & par ces grandes pensées » que le Ciel envoie , & par une espèce d'instinct » admirable dont les hommes ne connoissent » pas le secret , semble né pour entrainer la for- » tune dans ses desseins, & forcer les destinées , » &c ».

Rien n'éblouït tant les lecteurs superficiels que les *Portraits* de fantaisie ; rien ne décèle mieux l'ignorance de l'écrivain aux ieux de l'homme ins- truit & clair-voyant. Sans même consulter les faits & avoir présent le modèle , un lecteur judicieux distingue un *Portrait* qui ressemble d'un *Portrait* vague & imaginaire. Par exemple , lorsque le car- dinal de Retz dit de madame de Longueville : « Elle avoit une langueur dans ses manières , qui » touchoit plus que le brillant de celles même » qui étoient plus belles ; elle en avoit une, même » dans l'esprit, qui avoit ses charmes , parce qu'elle » avoit des réveils lumineux & surprenants. Elle » eût eu peu de défauts , si la galanterie ne lui » en eût donné beaucoup. Comme sa passion l'obli- » gea de ne mettre sa politique qu'en second dans » sa conduite ; héroïne d'un grand parti , elle en » devint l'aventurière » ; lorsqu'il dit de madame de Chevreuse : « Si le prieur des Chartreux lui » eût plu, elle eût été solitaire de bonne foi » ; lorsqu'il dit du président Molé : « Il jugeoit des » actions par les hommes, presque jamais des hom- » mes par les actions » ; lorsqu'il dit de M. d'El- bœuf : « Il a été le premier prince que la pau- » vreté ait avili... la commodité ne le releva point ; » & s'il fût parvenu jusqu'à la richesse, on l'eût envié » comme un partisan, tant la gueuserie lui étoit » propre & faite pour lui » : on voit que tout cela ressemble, parce qu'il y a je ne sais quoi d'ori- ginal & de naturel, qu'il faut que le peintre ait réellement vu & qu'il n'a point imaginé.

Mais lorsque le même écrivain trace le *Portrait* de la régente , il s'étudie à la nuancer avec une finesse si recherchée , si minutieuse, si artifi- cielle , que l'air de vérité n'y est plus : toutes ces antithèses graduées ne sont plus rien que du bel-esprit & du faux bel-esprit. (*M. MARMONTEL.*)

*POSITIF , IVE , adj. *Grammaire.* Ce terme, dans l'usage ordinaire , est opposé à l'adjectif *Négatif* , & veut dire, *Qui suppose l'existence ou la réalité* , ou *Qui énonce la réalité ;* au lieu que le mot *Négatif* sert à détruire la supposition d'existence ou de réalité : c'est conformément à cette acception que les mots ὁμαλός , *æqualis* , *égal* , sont *positifs ;* au lieu que les mots ἀνώμαλος , *inæqualis* , *inégal*, sont *négatifs*. *Voyez* NÉGATION.

Mais les grammairiens font encore usage de ce terme *Positif* dans un autre sens, qui diffère du sens primitif que l'on vient de voir , en ce qu'il exclut l'idée de comparaison, d'augmentation, & de diminution actuelle ; dans cette nouvelle accep- tion , le mot *Positif* est opposé à ceux de *Comparatif* & de *Superlatif*. C'est donc ainsi qu'il faut entendre ce que l'on dit , en Grammaire , de cer- tains adjectifs & de certains adverbes, qu'ils sont susceptibles de différents degrés de comparaison , savoir, le *Positif*, le *Comparatif* , & le *Superlatif.*

Le degré *positif*, que d'ordinaire on nomme simplement le *Positif* , c'est la signification primi- tive & fondamentale de l'adjectif ou de l'adverbe,

ſans aucun raport au plus ni au moins dont elle eſt ſuſceptible ; comme quand on dit, Un *bon* livre, des meubles *magnifiques*, un *profond* ſilence, les hommes *courageux*, écrire *bien*, meublé *magnifiquement*, méditer *profondément*, combattre *courageuſement*.

Puiſque le *Poſitif* eſt un des degrés dont eſt ſuſceptible la ſignification de certains adjectifs & de certains adverbes, & que ce degré exclut toute idée de comparaiſon, d'augmentation, ou de diminution actuelle ; il eſt évident qu'il ne doit pas être cenſé ni appelé un *degré de comparaiſon* ; que cette dénomination, pour me ſervir des termes de l'École, eſt *de falſo ſupponente* ; & qu'au lieu de dire *des degrés de comparaiſon*, il ſeroit plus vrai & plus raiſonnable de dire *des degrés de ſignification*. Au reſte on peut voir, au *mot* SUPERLATIF, un examen plus approfondi de la doctrine des grammairiens ſur ces degrés, dont Du Marſais a à peine donné une idée légère & très-imparfaite au *mot* DEGRÉS *de comparaiſon* ou *de ſignification*.

(¶ J'ai encore étendu l'uſage du mot *Poſitif* en deux circonſtances, où la nomenclature grammaticale m'a paru inſuffiſante pour empêcher qu'on ne confondît des idées, qu'il étoit néceſſaire de bien caractériſer par des dénominations propres.

1°. Dans mon ſyſtême des Articles (*Voyez* ARTICLE), je diviſe en deux claſſes ceux que j'appele *univerſels*, parce qu'ils déſignent la totalité des individus ; & ces deux claſſes ſont les *poſitifs*, & les *négatifs*. J'appelle les premiers *poſitifs*, parce qu'ils ne ſuppoſent point la négation, quoiqu'ils ne l'excluent pas : tels ſont *tout* ou *toute*, *tous* ou *toutes*, qui eſt collectif ; & *chaque*, qui eſt diſtributif.

Cet emploi du terme de *Poſitif* eſt analogue au premier ſens que j'ai indiqué au commencement de cet article, & eſt également oppoſé au terme de *Négatif*.

2°. Dans le ſecond ſens, on l'oppoſe au terme de *Comparatif* ; & c'eſt dans ce ſens que je l'ai introduit dans la nomenclature de mon ſyſtême des Temps du verbe. *Voyez* TEMPS.

Nos Prétérits françois ſont tous des Temps compoſés du ſupin ou du participe paſſif du verbe conjugué, & d'un ou de deux auxiliaires : la néceſſité de diſtinguer les Temps qui ne prennent qu'un auxiliaire, de ceux qui en prennent deux, m'a déterminé à donner aux premiers la dénomination de *poſitifs*, & aux derniers celle de *comparatifs*. L'antériorité, qui caractériſe tous les Prétérits, eſt *poſitivement* indiquée par le verbe auxiliaire ; & quand il eſt unique, l'antériorité eſt *poſitive* : s'il ſe trouve un ſecond auxiliaire, il déſigne une ſeconde antériorité acceſſoire, combinée & miſe en *comparaiſon* avec l'antériorité fondamentale ; cette ſeconde antériorité eſt *comparative*. Ainſi, *j'ai chanté*, *j'avois chanté*, *j'eus chanté*, *j'aurai chanté*, ſont des Prétérits *poſitifs* ; mais *j'ai eu chanté*, *j'avois eu chanté*, *j'eus eu chanté*, *j'aurai eu chanté*, ſont des Prétérits *comparatifs*.) (*M.* BEAUZÉE.)

POSSESSIF, VE, *Grammaire* Adjectif uſité en Grammaire pour qualifier certains mots que l'on regarde communément comme une ſorte de pronoms, mais qui ſont en effet une ſorte d'adjectifs diſtingués des autres par l'idée préciſe d'une dépendance relative à l'une des trois perſonnes.

Les adjectifs *poſſeſſifs* qui ſe raportent à la première perſonne du ſingulier, ſont *mon*, *ma*, *mes* ; *mienne*, *miens*, *miennes* : ceux qui ſe raportent à la première perſonne du pluriel, ſont *notre*, *nos* ; *nôtre*, *nôtres*.

Les adjectifs *poſſeſſifs* qui ſe raportent à la ſeconde perſonne du ſingulier ; ſont *ton*, *ta*, *tes* ; *tien*, *tienne*, *tiens*, *tiennes* : ceux qui ſe raportent à la ſeconde perſonne du pluriel, ſont *votre*, *vos* ; *vôtre*, *vôtres*.

Les adjectifs *poſſeſſifs* qui ſe raportent à la troiſième perſonne du ſingulier, ſont *ſon*, *ſa*, *ſes* ; *ſien*, *ſienne*, *ſiens*, *ſiennes* : ceux qui ſe raportent à la troiſième perſonne du pluriel, ſont *leur*, *leurs*.

Sur cette première diviſion des adjectifs *poſſeſſifs*, il faut remarquer que chacun d'eux a des terminaiſons relatives à tous les nombres, quoique la dépendance qu'ils expriment ſoit relative à une perſonne d'un ſeul nombre. Ainſi, *mon livre*, veut dire *le livre* (au ſingulier) *qui apartient à moi* (pareillement au ſingulier) ; *mes livres*, c'eſt à dire, *les livres* (au pluriel) *qui apartiennent à moi* (au ſingulier) : *notre livre* ſignifie *le livre* (au ſingulier) *qui apartient à nous* (au pluriel) ; *nos livres*, c'eſt la même choſe que *les livres* (au pluriel) *qui apartiennent à nous* (pareillement au pluriel). C'eſt que la quotité des êtres qualifiés par l'idée préciſe de la dépendance, eſt toute différente de la quotité des perſonnes auxquelles eſt relative cette dépendance.

Dans la plupart des langues, il n'y a qu'un adjectif *poſſeſſif* pour chacune des trois perſonnes du ſingulier, & un pour chacune des trois perſonnes du pluriel. Mais en françois, nous en avons de deux ſortes pour chaque perſonne : l'un, qui ne s'emploie jamais qu'avant un nom ; & qui exclut tout autre article ; l'autre, qui eſt toujours précédé de l'un des articles *le*, *la*, *les*, & qui n'eſt jamais accompagné d'aucun nom, mais qui eſt toujours en concordance avec un nom déja exprimé auquel il ſe raporte. C'eſt la même choſe dans la langue allemande.

Les *Poſſeſſifs* de la première eſpèce ſont *mon*, *ma*, *mes*, pour la première perſonne du ſingulier ; *notre*, *nos*, pour la première du pluriel : *ton*, *ta*, *tes*, pour la ſeconde perſonne du ſingulier ; *votre*, *vos*, pour la ſeconde perſonne du pluriel : *ſon*, *ſa*, *ſes*, pour la troiſième du ſingulier ; & *leur*, *leurs*, pour la troiſième du pluriel,

Les *Possessifs* de la seconde espèce sont *le mien*, *la mienne*, *les miens*, *les miennes*, pour la première personne du singulier; *le nôtre*, *la nôtre*, *les nôtres*, pour la première du pluriel : *le tien*, *la tienne*, *les tiens*, *les tiennes*, pour la seconde personne du singulier; *le vôtre*, *la vôtre*, *les vôtres*, pour la seconde du pluriel : *le sien*, *la sienne*, *les siens*, *les siennes*, pour la troisième personne du singulier; & *le leur*, *la leur*, *les leurs*, pour la troisième du pluriel.

L'exacte différence qu'il y a entre les deux espèces, c'est que les *Possessifs* de la première espèce me paroissent renfermer dans leur signification celle des *Possessifs* de la seconde & celle de l'article; en sorte que *mon* signifie *le mien*, *ton* signifie *le tien*, *son* signifie *le sien*, *nos* signifie *les nôtres*, &c. *Mon livre*, selon cette explication, veut donc dire *le mien livre* ou *le livre mien; nos livres*, c'est *les livres nôtres*, &c : & c'est ainsi que parlent les italiens, *il mio libro*, *i nostri libri ;* ou bien *il libro mio, i libri nostri.* « On disoit autrefois, » comme le disent & l'écrivent encore aujourdhui ceux » qui n'ont pas soin de la pureté du langage, *un* » *mien frère*, *une tienne sœur*, *un sien ami* ». (Vaugelas, *Rem.* 338.) Cette observation est fondamentale, pour rendre raison des différents usages des deux sortes d'adjectifs.

1°. Ce principe explique à merveille ce que Vaugelas a dit (*Rem.* 513), qu'il faut répéter le . . . *possessif* de la première espèce, comme on répète l'article, & aux mêmes endroits où l'on répèteroit l'article : par exemple, on dit *le père & la mère*, & non pas *les père & mère;* & il faut dire de même *son père & sa mère*, & non pas *ses père & mère*; ce qui est, selon Chapelain, du style de Pratique, & selon Vaugelas, une des plus mauvaises façons de parler qu'il y ait dans toute notre langue. On dit aussi, *les plus beaux & les plus magnifiques habits*, ou *les plus beaux & plus magnifiques habits*, sans répéter l'article au second adjectif; & l'on doit dire de même, *ses plus beaux & ses plus magnifiques habits*, ou *ses plus beaux* & *plus magnifiques habits*, selon la même règle. Cette identité de pratique n'a rien de surprenant, puisque les adjectifs *possessifs* dont il est ici question ne sont autre chose, que l'article même auquel on a ajouté l'idée accessoire de dépendance relativement à l'une des trois personnes.

2°. C'est pour cela aussi que cette sorte d'adjectif *possessif* exclut absolument l'article, quand il se trouve lui même avant le nom; ce seroit une véritable Périssologie, puisque l'adjectif *possessif* comprend l'article dans sa signification.

3°. On explique encore par là pourquoi ces *Possessifs* opèrent le même effet que l'article pour la formation du superlatif; ainsi, *ma plus grande passion*, *vos meilleurs amis*, *leur moindre souci*, sont des expressions où les adjectifs sont au même degré que dans celles-ci, *la plus grande passion*, *les meilleurs amis*, *le moindre souci :* c'est que l'article qui sert à èlever l'adjectif au degré superlatif, est réellement renfermé dans la signification des adjectifs *possessifs*, *mon*, *ton*, *son*, &c.

C'est apparemment pour donner à la phrase plus de vivacité & conséquemment plus de vérité, que l'usage a autorisé la contraction de l'article avec le *Possessif*, dans les cas où le nom est exprimé; & c'est pour les intérêts de la clarté, que, quand on ne veut pas répéter inutilement un nom déja exprimé, on exprime chacun à part l'article & le *Possessif* pur, afin que l'énonciation distincte de l'article réveille plus sûrement l'idée du nom dont il y a ellipse, & qui est annoncé par l'article.

Presque tous les grammairiens regardent comme des pronoms les adjectifs *possessifs* de l'une & de l'autre espèce; & voici l'origine de cette erreur. Ils regardent les noms comme un genre qui comprend les substantifs & les adjectifs; & ils observent qu'ils se fait des adjectifs de certains noms qui signifient des substances, comme de *terre*, *terrestre :* ainsi, *meus* est formé de *mei*, qui est le génitif du pronom *ego ; tuus* de *tui*, génitif de *tu*, &c. Or, dans le systême de ces grammairiens, le substantif primitif & l'adjectif qui en est dérivé, sont également des noms : & ils en concluent que *ego* & *meus*, *tu* & *tuus*, &c, sont & doivent être également des pronoms. D'ailleurs ces adjectifs *possessifs* doivent être mis au rang des pronoms, selon Restaut (*chap.* v, *art.* 3), parce qu'ils tiennent la place des pronoms personnels ou des noms au génitif : ainsi, *mon ouvrage*, *notre devoir*, *ton habit*, *votre maître*, *son cheval*, en parlant de Pierre, *leur roi*, en parlant de françois, signifient *l'ouvrage de moi*, *le devoir de nous*, *l'habit de toi*, *le maître de vous*, *le cheval de lui* ou *de Pierre*, *le roi d'eux*, ou *des françois.*

Par raport au premier raisonnement, le principe en est absolument faux; & l'on peut voir, au *mot* SUBSTANTIF, que ce que l'on appelle communément le *Substantif* & l'*Adjectif* sont des parties d'oraison essenciellement différentes. J'ajoûte qu'il est évident que *bonus*, *tuus*, *scribendus*, & *anterior*, ont une même manière de signifier, de se décliner, de s'accorder en genre, en nombre, & en cas avec un sujet déterminé ; & que la nature des mots devant dépendre de la nature & de l'analogie de leur service, on doit regarder ceux-ci comme étant à cet égard de la même espèce. Si on veut regarder *tuus* comme pronom parce qu'il est dérivé d'un pronom, c'est une absurdité manifeste, & rejetée ailleurs par ceux même qui la proposent ici, puisqu'ils n'ôsent dire qu'*anterior* soit une préposition, quoiqu'il soit dérivé de la préposition *ante*. Les racines génératrices des mots servent à en fixer l'idée individuelle; mais l'idée spécifique, qui les place dans une classe ou dans une autre, dépend absolument & uniquement de

la manière de signifier qui est commune à tous les mots de la même classe. *Voyez* MOT.

Quant au principe prétendu raisonné de Restaut, j'y trouve deux vices considérables. Premièrement, il suppose que la nature du pronom consiste à tenir la place du nom; & c'est une erreur que je crois solidement détruite ailleurs. *Voyez* PRONOM. En second lieu, l'application qu'en fait ici ce grammairien doit être très-suspecte d'abus, puisqu'il en peut sortir des conséquences que cet auteur sans doute ne voudroit pas admettre. *Regius*, *humanus*, *evandrius*, &c, signifient certainement *regis*, *hominis*, *Evandri*; Restaut concluroit-il que ces adjectifs sont des pronoms?

Tous les grammairiens françois & allemands reconnoissent dans leurs langues les deux classes de *Possessifs* que j'ai distinguées dès le commencement; mais c'est sous des dénominations différentes.

Nos grammairiens appellent *mon*, *ton*, *son*, & leurs semblables, *Possessifs* absolus; & ils regardent *le mien*, *le tien*, *le sien*, &c, comme des *Possessifs* relatifs. Ceux-ci sont nommés *relatifs*, parce que, n'étant pas joints avec leur substantif, dit Restaut, ils le supposent énoncé auparavant, & y ont relation: mais personne ne dit pourquoi on appelle *absolus* les *Possessifs* de la première espèce; & l'abbé Regnier paroît avoir voulu éviter cette dénomination, en les nommant simplement *non-relatifs*. Le mot de *Relatif* est un terme dont il semble qu'on ne connoisse pas assez la valeur, puisqu'on en abuse si souvent. Tout adjectif est essenciellement relatif au sujet déterminé auquel on l'applique, soit que ce sujet soit positivement exprimé par un nom ou par un pronom, soit que l'ellipse l'ait fait disparoître & qu'il faille le retrouver dans ce qui précède: ainsi, les deux espèces de *possessifs* sont également relatives, & la distinction de nos grammairiens est mal caractérisée.

Les grammairiens allemands ont aparemment voulu éviter ce défaut: Gottsched appelle *conjonctifs* les *Possessifs* de la première espèce, *mon*, *ton*, *son*, &c; & il nomme *absolus* ceux de la seconde, *le mien*, *le tien*, *le sien*, &c. Les premiers sont nommés *conjonctifs*, parce qu'ils sont toujours unis avec le nom auquel ils se raportent; les autres sont appelés *absolus*, parce qu'ils sont employés seuls & sans le nom auquel ils ont raport. Voilà comment les différentes manières de voir une même chose amènent des dénominations différentes & même opposées. La Touche, qui a composé l'*Art de bien parler françois*, a adopté cette seconde manière de distinguer les *Possessifs*.

Avec un peu plus de justesse que la première, je ne crois pourtant pas qu'elle doive faire plus de fortune. Les termes techniques de Grammaire ne doivent pas être fondés sur des services accidentels, qui peuvent changer au gré de l'usage; la nomenclature des sciences & des arts doit être immuable comme les natures dont elle est chargée de réveiller les idées, parce qu'elle doit en effet exprimer la nature intrinsèque, & non les accidents des choses. Or il est évident que *mien*, *tien*, *sien*, &c, ne sont absolus, au sens des grammairiens allemands, que dans l'usage présent de leur langue & de la nôtre; & que ces mêmes mots étoient conjonctifs, lorsqu'il étoit permis de dire *un mien frère*, *un sien livre*, comme les italiens disent encore, *il mio fratello*, *il suo libro*.

Duclos, qui apparemment a senti le vice des deux nomenclatures dont je viens de parler, a pris un autre parti. « *Mon*, *ton*, *son*, ne sont point » des pronoms, dit-il (*Rem.* sur le *chap.* viij de la *II. part.* de la *Grammaire générale*), » puisqu'ils ne se mettent pas à la place des noms, » mais avec les noms mêmes: ce sont des adjectifs » *possessifs*. *Le mien*, *le tien*, *le sien*, sont de » vrais pronoms ». Ce savant académicien juge que ces mots se mettent au lieu du nom qui n'est point exprimé: mais, comme je l'ai dit, ce n'est point là le caractère distinctif des pronoms: & d'ailleurs les adjectifs *mien*, *tien*, *sien*, &c, ne se mettent pas au lieu du nom. On les emploie sans nom à la vérité: mais ils ont à un nom une relation marquée qui les assujettit aux lois de la concordance, comme tous les autres adjectifs; & l'article qui les accompagne nécessairement, est la marque la plus assûrée qu'il y a alors ellipse d'un nom appellatif, la seule espèce de mot qui puisse recevoir la détermination qui est indiquée par l'article.

C'est donc la différence que j'ai observée entre les deux espèces de *Possessifs*, qui doit fonder celle des dénominations distinctives de ces espèces. *Mon*, *ton*, *son*, &c, sont des *articles possessifs*, puisqu'ils renferment en effet dans leur signification celle de l'article & celle d'une dépendance relative à quelqu'une des trois personnes du singulier ou du pluriel; que d'ailleurs ils font, avec les noms qu'ils accompagnent, l'office de l'article, qu'on ne peut plus énoncer sans tomber dans le vice de la Périssologie. *Mien*, *tien*, *sien*, &c, sont de purs adjectifs *possessifs*, puisqu'ils ne servent qu'à qualifier le sujet auquel ils ont raport, par l'idée d'une dépendance relative à quelqu'une des trois personnes du singulier ou du pluriel.

Content d'avoir examiné la nature des adjectifs *possessifs*, ce qui est véritablement de l'objet de l'Encyclopédie, je ne m'arrêterai point ici à détailler les différents usages de ces adjectifs par raport à notre langue; c'est à nos Grammaires françoises à discuter ces lois accidentelles de l'usage. Mais je m'arrêterai à deux points particuliers, dont l'un concerne notre langue; & l'autre, la langue allemande.

L'examen du premier point peut servir à faire voir combien il est aisé de se méprendre dans les décisions grammaticales, & combien il faut être

attentif pour ne pas tomber dans l'erreur sur ces matières. « Plusieurs ne peuvent comprendre, dit » Vaugelas (*Rem.* 320), comment ces . . . . . » *Possessifs* (*mon*, *ton*, *son*), qui sont masculins, » ne laissent pas de se joindre avec les noms fémi- » nins qui commencent par une voyelle (ou par » un *h* muet) . . . Quelques-uns croient qu'ils » sont du genre commun, servant toujours au mas- » culin, & quelquefois au féminin, c'est à dire, » à tous les mots féminins qui comencent par une » voyelle (ou par un *h* muet), afin d'éviter la » cacophonie que feroient les voyelles . . . . . » D'autres soutiennent que ces pronoms sont tou- » jours masculins; mais qu'à cause de la caco- » phonie on ne laisse pas de les joindre avec les » féminins qui commencent par une voyelle (ou » par un *h* muet), tout de même, disent-ils, » que les espagnols qui se servent de l'article mas- » culin *el* pour mettre devant les noms féminins » commençant par une voyelle, disant *el alma*, » & non pas *la alma*. De quelque façon qu'il » se fasse, il suffit de savoir qu'il se fait ainsi; & » il n'importe guère, ou point du tout, que ce soit » plus tôt d'une manière que de l'autre ».

Cela peut n'être en effet d'aucune importance, s'il ne s'agit que de connoître l'usage de la langue & de s'y conformer : mais cela ne peut être indifférent à la Philosophie, si ce n'est à la Philosophie sceptique, qui aime à douter de tout. Thomas Corneille crut apparemment qu'une décision valoit mieux que l'incertitude; & il décide, dans sa Note sur cette Remarque, que cet usage de notre langue n'autorise pas à dire que *mon*, *ton*, *son*, sont du genre commun. « Je ne puis » comprendre, dit l'abbé Girard à ce sujet (*tom. I*, *Discours* vij, *pag.* 376) » par quel goût, encore » moins par quelle raison, un de nos puristes veut » que *mon*, *ton*, *son* ne puissent être féminins, » & qu'ils sont toujours masculins, même en qua- » lifiant des substantifs féminins. Il dit que la vraie » raison qui les fait employer dans ces occasions, » est pour éviter la cacophonie : j'en conviens; » mais cette raison n'empêche pas qu'ils n'y soient » employés au féminin : bien loin de cela, c'est » elle qui a déterminé l'usage à les rendre sus- » ceptibles de ce genre. Quel inconvénient y a-t-il » à les regarder comme propres aux deux, ainsi » que leur pluriel ? Quoi ! on aimera mieux con- » fondre & bouleverser ce que la Syntaxe a de » plus constant, que de convenir d'une chose dont » la preuve est dans l'évidence du fait ? Voilà où » conduit la méthode de supposer des maximes & » des règles indépendantes de l'usage, & de ne » point chercher à connoître les mots par la nature » de leur emploi ». L'opinion de l'abbé Girard & la conséquence qu'il en tire contre la méthode trop ordinaire des grammairiens, me paroissent également plausibles; & je révoque volontiers & sans détour ce que je me rappelle d'avoir écrit de contraire à l'*article* GALLICISME.

Je passe à l'observation qui concerne la langue allemande : c'est que l'usage y a introduit deux articles *possessifs* & deux adjectifs *possessifs* qui ont raport à la troisième personne du singulier; l'un s'emploie quand la troisième personne est du féminin; & l'autre, quand elle est du masculin. Cette différence ne sert qu'à déterminer le choix du mot, & n'empêche pas qu'il ne s'accorde en genre avec le nom auquel on l'applique. Ainsi, *son*, quand la troisième personne est du masculin, se dit en allemand *sein*, m. *seine*, f. & *sein*, n; & *sien* se dit *seiner*, m. *seine*, f. *seines*, n. ou bien *der seinige*, m. *die seinige*, f. *das seinige*, n: & tous ces mots sont dérivés du génitif masculin *seiner* (de lui). Mais si la troisième personne est du féminin, *son* se dit en allemand *ihr* m., *ihre*, f. *ihr.* n; & *sien* se dit *ihrer*, masc. *ihre*, fém. *ihres*, n. ou bien *der ihrige*, m. *die ihrige*, f. *das ihrige*, n: & tous ces mots sont dérivés du génitif féminin *ihrer* (d'elle). On peut concevoir, par cette propriété de la langue allemande, combien l'usage a de ressources pour enrichir les langues, pour y mettre de la clarté, de la précision, de la justesse; & combien il importe d'examiner de près les idiotismes pour en démêler les finesses & le véritable sens. C'est la conclusion que j'ai prétendu tirer de cette observation. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) POSPOSITIF, IVE. adj. Qui sert à être mis après, ou à la fin du mot.

Dans les Diphthongues, on appelle *postpositive*, la seconde des deux voix qu'on y prononce en une seule émission; comme *eu* dans *Dieu*, *i* dans *lui*, *a* dans *ouatte*; &c. *Voyez* DIPHTHONGUE.

Parmi les Particules, il y en a des *postpositives*; & ce sont celles qui se mettent à la fin du mot composé; comme *graphe* dans *cosmagraphe*, *géographe*, *biographe*, *historiographe*, *hagiographe*, &c; *mantie* dans *chiromantie*, *géomantie*, *nécromantie*, *uromantie*, &c. *Voyez* PARTICULE. (*M.* BEAUZÉE.)

POUR, AFIN, *Synonymes*.

Ces deux mots sont synonymes dans le sens où ils signifient qu'on fait une chose en vûe d'une autre; mais *Pour* marque une vûe plus prochaine; *Afin* en marque une plus éloignée.

On se présente devant le prince *pour* lui faire sa Cour; on lui fait sa Cour *afin* d'en obtenir des grâces.

Il semble que le premier de ces mots convient mieux, lorsque la chose qu'on fait en vûe de l'autre en est une cause plus infaillible; & que le second est plus à sa place, lorsque la chose qu'on a en vûe en fesant l'autre en est une suite moins nécessaire.

On tire le canon sur une place assiégée *pour* y faire une brêche, & *afin* de pouvoir la prendre par assaut ou de l'obliger à se rendre.

Pour regarde plus particulièrement un effet qui doit être produit; *Afin* regarde proprement un but où l'on veut parvenir.

Les filles d'un certain âge font tout ce qu'elles peuvent *pour* plaire, *afin* de se procurer un mari. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) POUR, QUANT. *Synonymes.*

Ces deux mots sont très-synonymes : *Pour* me paroît cependant avoir meilleure grâce dans le discours, lorsqu'il s'agit de la personne ou de la chose qui régit le verbe suivant; *Quant* me paroît y mieux figurer, lorsqu'il s'agit de ce qui est régi par le verbe. Je dirois donc : *Pour* moi, je ne me mêle d'aucune affaire étrangère; *Quant* à moi, tout m'est indifférent.

La religion des personnes éclairées consiste dans une foi vive, dans une Morale pure, & dans une conduite simple, guidées par l'autorité divine & soutenues par la raison. *Pour* celle du peuple, elle consiste dans une crédulité aveugle, & dans les pratiques extérieures, autorisées par l'éducation & affermies par la force de l'habitude. *Quant* à celle des gens d'Église, on ne la connoîtra au juste que quand on en aura séparé les intérêts temporels. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) POURQUOI (C'EST), AINSI. *Synonymes.*

C'est pourquoi renferme, dans sa signification particulière, un raport de cause & d'effet. *Ainsi* ne renferme qu'un raport de prémisse & de conséquence. Le premier est plus propre à marquer la suite d'un évènement ou d'un fait; & le second, à faire entendre la conclusion d'un raisonnement.

Les femmes, pour l'ordinaire, sont changeantes; *c'est pourquoi* les hommes deviennent inconstants à leur égard. Les orientaux les enferment, & nous leur donnons une entière liberté; *ainsi*, nous paroissons avoir pour elles plus d'estime.

Rome est, non seulement un siège ecclésiastique, revêtu d'une autorité spirituelle; mais encore un État temporel, qui a, comme tous les autres États, des vûes de Politique & des intérêts à ménager : *c'est pourquoi* l'on y peut très-aisément confondre les deux autorités. Tout homme est sujet à se tromper; *ainsi*, il faut tout examiner avant de croire. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) POURTANT, CEPENDANT, NÉANMOINS, TOUTEFOIS. *Synonymes.*

Pourtant a plus de force & d'énergie; il assûre avec fermeté, malgré tout ce qui pourroit être opposé. *Cependant* est moins absolu & moins ferme; il affirme seulement contre les apparences contraires. *Néanmoins* distingue deux choses qui paroissent opposées; & il en soutient une sans détruire l'autre. *Toutefois* dit proprement une chose par exception; il fait entendre qu'elle n'est arrivée que dans l'occasion dont on parle.

Que toute la terre s'arme contre la vérité, on n'empêchera *pourtant* pas qu'elle ne triomphe. Quelques docteurs se piquent d'une Morale sévère; ils recherchent *cependant* tout ce qui peut flatter la sensualité. Corneille n'est pas toujours égal à lui-même : *néanmoins* Corneille est un excellent auteur. Que ne haïssoit pas Néron ? *toutefois* il aimoit Popéa. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) PRÉCAUTIONS ORATOIRES. » Je donne ici ce nom, dit Rollin (*Traité des études*, liv. III, chap. *iij*, art. 2, §. 6), à de certains ménagements que l'orateur doit prendre pour ne point blesser la délicatesse de ceux devant qui ou de qui il parle, à des tours étudiés & artificieux dont il se sert pour dire de certaines choses qui autrement paroitroient dures & choquantes. J'appelle tout cela *Précautions oratoires*, parce qu'en tout cela il y a un art & une adresse, propres certainement à la Rhétorique, qui méritent bien qu'on y rende les jeunes gens attentifs. Quelques exemples rendront la chose plus sensible.

» Chrysogonus, affranchi de Sylla, avoit tant de crédit auprès de son maître, tout-puissant alors dans la République, qu'aucun avocat n'ôsa plaider contre lui en faveur de Roscius-Amérinus : il n'y eut que Cicéron qui eut le courage, tout jeune qu'il étoit, de se charger d'une cause si délicate. Il a grand soin, dans toute la suite de son plaidoyer (*Pro Roscio Amer.* viij, 21, 22, jx, 25. xxxij, 91, xxxviij, 110, xljv, 127), d'avertir en plusieurs endroits, que Sylla n'avoit eu aucune connoissance de toutes les injustices de son affranchi; qu'on s'étoit fort appliqué à les lui cacher; qu'on avoit fermé tout accès auprès de lui à ceux qui auroient pu lui en donner avis; qu'enfin il n'étoit pas étonnant que Sylla, chargé seul du soin de rétablir & de gouverner la République, eût ignoré ou négligé plusieurs choses, puisqu'il en échapoit beaucoup à la connoissance & à l'attention de Jupiter même dans le gouvernement de l'univers. On sent bien que de telles *Précautions* étoient absolument nécessaires.

» Cicéron, dans le plaidoyer intitulé *Divinatio in Verrem*, est obligé de montrer qu'il est plus digne que Cécilius de plaider contre Verrès. Une telle cause, pour ne point choquer, devoit être maniée avec beaucoup d'adresse & d'habileté; car les louanges qu'on se donne à soi-même sont toujours odieuses, surtout quand elles roulent sur l'esprit & sur l'Éloquence. *Intelligo quam scopuloso difficilique in loco verser; nam quum omnis arrogantia odiosa est, tum illa ingenii atque Eloquentiæ multo molestissima.* (xj, 36.) Cicéron, après avoir prouvé que Cécilius n'a aucune des qualités nécessaires pour soutenir un plaidoyer si important, n'a garde de se les attribuer à lui-

même ; une vanité si grossière auroit révolté tous les esprits : il dit seulement qu'il a travaillé toute sa vie pour les aquérir, & que, si malgré un long travail il n'a pu en venir à bout, il n'est pas étonnant que Cécilius, qui n'a jamais eu aucune idée de cette noble profession, en soit absolument incapable. *Fortassè dices : Quid ? ergo hæc in te sunt omnia ? Utinam quidem essent ! verumtamen ut esse possent magno studio mihi à pueritiâ est elaboratum. Quod si ego hæc, propter magnitudinem rerum ac difficultatem, assequi non potui, qui in omni vitâ nihil aliud egi ; quam longè tute ab his abesse arbitrare, quas non modo antea nunquam cogitasti, sed ne nunc quidem, quum in eas ingrederis, quæ & quantæ sint suspicari potes ?* (xij, 40.)

» En plaidant pour Flaccus, il avoit à réfuter le témoignage de plusieurs grecs qui avoient déposé contre sa partie. Pour le faire avec plus de succès, il entreprend de décrier la nation même, comme peu délicate sur ce qui regarde la bonne foi & la sincérité. Il ne commence pas brusquement par un reproche si dur : il met d'abord comme à l'écart beaucoup d'honnêtes gens qui n'ont point pris de part à l'aveugle passion de quelques-uns de leurs compatriotes ; il donne ensuite de grandes louanges à la nation en général, dont il relève extrêmement le génie, l'habileté, la politesse, le goût pour les arts, & le merveilleux talent pour l'Éloquence; mais il ajoûte que cette nation ne s'est jamais piquée d'exactitude & de sincérité dans les témoignages. *Verumtamen hoc dico de toto genere græcorum : tribuo illis Litteras ; do multarum artium disciplinam ; non adimo sermonis leporem, ingeniorum acumen, dicendi copiam ; denique etiam, si qua sibi alia sumunt, non repugno : testimoniorum religionem & fidem nunquam ista natio coluit ; totiusque hujusce rei quæ sit vis, quæ auctoritas, quod pondus, ignorant.* (Pro Flacco, iv, 9.)

» On sait que Cicéron excelloit surtout à émouvoir les passions, & que, par les discours tendres & touchants qu'il mettoit dans la bouche de ses parties, en finissant ses plaidoyers, il fesoit souvent couler les larmes des ieux de tous ceux qui l'écoutoient. La grandeur d'âme & la noble fierté dont se piquoit Milon, ôtoit à son avocat cette ressource si puissante : mais Cicéron sut tirer avantage de son courage même, pour lui gagner la faveur des juges ; & il prit sur lui le caractère & le personnage de suppliant, qu'il ne pouvoit donner à sa partie. *Ergo & ille captavit ex illâ præstantiâ animi favorem, & in locum lacrymarum ejus ipse successit.* (Quintilien. *Instit. orat.* vj, 1.)

» Le respect inviolable que les enfants doivent à leurs pères & mères, lors même qu'ils en sont traités avec dureté & avec injustice, rend très-difficiles certaines conjonctures où ils sont obligés de parler contre eux ; & c'est dans ces occasions que la bonne Rhétorique fournit des tours & des ménagements, qui, sans rien faire perdre des avantages de la cause, savent rendre à l'autorité paternelle tout ce qui lui est dû. Il faut alors qu'on sente qu'il n'y a qu'une nécessité indispensable qui arrache de la bouche des enfants des plaintes que le cœur voudroit supprimer ; & qu'au travers même de ces plaintes on entrevoye un fonds, non seulement de respect, mais d'amour & de tendresse. *Hoc illis commune remedium est, si in totâ actione æqualiter appareat, non honor modo, sed etiam caritas : præterea causa sit nobis justa sic dicendi ; neque id moderatè tantum faciamus, sed etiam necessario.* (Quintil. *Inst. orat.* xj, 1.) On peut voir un bel exemple de ce précepte dans le plaidoyer pour Cluentius, que sa mère avoit traité avec une cruauté inouïe. (*Pro Cluent.* v. 12, vj, 17.)

» La règle que je viens de toucher regarde tout Inférieur qui a des prétentions légitimes à faire valoir contre un Supérieur, qu'il doit respecter & honorer.

» Il y a des occasions, où des raisons d'intérêt ou de bienséance ne nous permettent pas de nous expliquer en termes clairs & précis, & où cependant nous voulons faire entendre au juge ce que nous n'ôsons lui dire ouvertement ; *in quo per quandam suspicionem quod non dicimus accipi volumus.* (Quintil. *Inst. orat.* ix, 2.) Un fils, par exemple, ne peut gagner son procès sans découvrir un crime dont son père est coupable. Il faut, dit Quintilien (*ib.*), que les choses mêmes conduisent insensiblement le juge à deviner ce qu'on ne veut pas lui dire ; que, tout autre motif étant écarté, il soit comme forcé à voir l'unique qui reste, mais que le respect pour un père empêche de découvrir : & pour lors il faut que le discours du fils, suspendu, entrecoupé, & interrompu de temps en temps comme par un silence forcé & par de vifs sentiments de tendresse, fasse connoître la violence qu'il se fait pour ne pas laisser échaper des paroles que la force de la vérité semble vouloir arracher de sa bouche. Par là le juge est porté à chercher ce je ne sais quoi, qu'il ne croiroit peut-être pas si on le lui avoit découvert, mais dont il est pleinement convaincu, parce qu'il croit l'avoir trouvé de lui-même. *Res ipsæ perducant judicem ad suspicionem, & amoliamur cætera, ut hoc unum supersit ; in quo multum etiam affectus juvant, & interrupta silentio dictio, & cunctationes. Sic enim fiet ut judex quærat illud nescio quid, quod ipse fortasse non crederet si audiret, & ei, quod à se inventum existimat, credat.*

» Il y a aussi des personnes d'un caractère si respectable & d'une réputation si universelle, que leur nom seul est un poids qui accable leurs adversaires. Tel étoit Caton à l'égard de Muréna : & l'on

l'on ne peut trop faire remarquer aux jeunes gens l'art merveilleux avec lequel Cicéron, sans toucher à la personne même de Caton, qui devoit être pour lui comme sacrée, & qui certainement étoit inaccessible & invulnérable à la Censure la plus maligne, sut pourtant lui ôter une partie de son autorité & de son crédit, par le portrait qu'il fit de la secte des stoïciens, qu'il tourna en ridicule avec tant d'esprit & d'agrément, que Caton lui-même ne put s'empécher d'en rire.

» Y eut-il jamais une affaire plus délicate & plus difficile à manier, que celle dont Cicéron se chargea en ôsant se déclarer contre la loi agraire? on appeloit ainsi la loi qui ordonnoit des distributions de terre pour ceux d'entre le peuple qui étoient les plus pauvres. Cette loi avoit, dans tous les temps, servi d'appât & d'amorce aux tribuns, pour gagner la populace & pour se l'attacher: elle paroissoit en effet lui être très-favorable, en lui procurant un repos tranquile & une retraite assûrée. Cependant Cicéron entreprend de la faire rejeter par le peuple même, qui venoit de le nommer consul avec une distinction sans exemple. S'il eût commencé par se déclarer ouvertement contre cette loi, il auroit trouvé toutes les oreilles & tous les cœurs fermés, & le peuple se seroit généralement révolté contre lui: il étoit trop habile & connoissoit trop les hommes, pour en user ainsi. C'est une chose admirable de voir pendant combien de temps il tient en suspens l'esprit de ses auditeurs, sans leur laisser entrevoir en aucune manière le parti qu'il avoit pris ni le sentiment qu'il vouloit leur inspirer. Il emploie d'abord tous les traits de son éloquence, pour témoigner au peuple la vive reconnoissance dont il étoit pénétré pour le bienfait signalé qu'il venoit d'en recevoir; il en relève avec soin toutes les circonstances qui lui étoient si honorables: il marque ensuite les devoirs & les obligations que lui impose un consentement si unanime du peuple à lui donner le consulat; il déclare que, lui étant redevable de tout ce qu'il est, il prétend bien, & dans l'exercice de sa charge & pendant toute sa vie, être *populaire*. Mais il avertit que ce mot a besoin d'explication: & après en avoir démélé les différents sens; après avoir découvert les secrètes intrigues des tribuns, qui couvroient de spécieux noms leurs desseins ambitieux; après avoir loué hautement les Gracques, zélés défenseurs de la loi agraire, & dont la mémoire, par cette raison, étoit si chère au peuple romain; après s'être ainsi insinué peu à peu & par degrés dans l'esprit de ses auditeurs & s'en être enfin rendu maître absolu; il n'ôse pas encore cependant attaquer ouvertement la loi dont il s'agissoit; mais il se contente de protester qu'en cas que le peuple, après l'avoir entendu, ne reconnoisse pas que cette loi, sous un dehors flatteur, donne en effet atteinte à son repos & à sa liberté, il se joindra à lui & se rendra à son sentiment. C'est ici un modèle parfait de ce qu'on appelle dans l'École *Exorde par insinuation*; & il me semble qu'un seul endroit comme celui-ci est bien capable de former l'esprit des jeunes gens, & de leur aprendre la manière adroite & respectueuse avec laquelle ils doivent combattre le sentiment de ceux à qui la reconnoissance & la soumission ne leur permettent pas de résister directement. Il eut à Rome tout l'effet qu'on en devoit attendre; & le peuple, détrompé par l'éloquent discours de son consul, rejeta lui-même la loi.

» L'endroit de la harangue de Cicéron pour Ligarius, où l'on examine ce qu'il falloit penser du parti de Pompée, demandoit d'être traité avec une extrême délicatesse. Tubéron avoit taxé de crime la conduite de ceux qui avoient porté les armes contre César. Cicéron relève & condanne la dureté de cette expression; & après avoir raporté les différents noms qu'on donnoit à la démarche de ceux qui s'étoient déclarés pour Pompée, erreur, crainte, cupidité, passion, prévention, entêtement, témérité: « Pour moi, dit-il, si l'on me demande » quel est le propre & véritable nom que l'on doit » donner à notre malheur, il me semble que c'est » une fatale influence, qui a aveuglé les hommes » & les a entraînés comme malgré eux; en sorte » qu'on ne doit pas s'étonner que la volonté in- » surmontable des dieux l'ait emporté sur les con- » seils des hommes ». *Ac mihi quidem, si pro-* » *prium & verum nomen nostri mali quæratur,* » *fatalis quædam calamitas incidisse videtur &* » *improvidas hominum mentes occupavisse; ut* » *nemo mirari debeat humana consilia divinâ* » *necessitate esse superata.* (Pro Lig. *vj.* 17.) Il n'y avoit rien dans cette définition d'injurieux pour le parti de Pompée; & loin de devoir choquer César, elle étoit très-flatteuse pour lui.

» Nos écrivains, quand ils ont eu à parler des dernières guerres civiles qui troublèrent la France, semblent avoir eu en vûe l'endroit de Cicéron que je viens de raporter: mais ils ont bien enchéri sur leur modèle.

» *Hélas! malheureuse France!* s'écrie Mascaron, dans l'oraison funèbre de Turenne; *pour être défaite de cet ennemi, ne t'en restoit-il pas assez d'autres sans tourner tes mains contre toi-même? Quelle fatale influence te porta à répandre tant de sang? . . . . Que ne peut-on effacer ces tristes années de la suite de l'Histoire, & les dérober à la connoissance de nos neveux! Mais puisqu'il est impossible de passer sur des choses que tant de sang répandu a trop vivement marquées, montrons-les du moins avec l'artifice de ce peintre, qui, pour cacher la difformité d'un visage, inventa l'art du profil. Dérobons à notre vûe ce défaut de lumière & cette nuit funeste, qui, formée dans la confusion des affaires publiques par tant de divers intérêts, fit égarer ceux même qui cherchoient le bon chemin.*

» Fléchier, dans l'oraison funèbre du même héros : *Souvenez-vous, Messieurs, de ce temps de désordre & de trouble, où l'esprit ténébreux de discorde confondoit le droit avec la passion, le devoir avec l'intérêt, la bonne cause avec la mauvaise ; où les astres les plus brillants souffroient presque tous quelque éclipse, & les plus fidèles sujets se virent entraînés malgré eux par le torrent des partis, comme ces pilotes, qui, se trouvant surpris de l'orage en pleine mer, sont contraints de quitter la route qu'ils veulent tenir & de s'abandonner pour un temps au gré des vents & de la tempête. Telle est la justice de Dieu ; telle est l'infirmité des hommes : mais le Sage revient aisément à soi ; & il y a dans la Politique, comme dans la Religion, une espèce de pénitence plus glorieuse que l'innocence même, qui répare avantageusement un peu de fragilité, par des vertus extraordinaires & par une ferveur continuelle.*

» Le même orateur, dans l'Oraison funèbre de le Tellier : *Que dirai-je donc ? Dieu permit aux vents & à la mer de gronder & de s'émouvoir, & la tempête s'éleva. Un air empoisonné de factions & de révoltes gagna le cœur de l'État, & se répandit dans les parties les plus éloignées : les passions que nos péchés avoient allumées rompirent les digues de la justice & de la raison ; & les plus sages même, entraînés par le malheur des engagements & des conjonctures, contre leur propre inclination, se trouvèrent, sans y penser, hors des bornes de leur devoir.* »

« On doit véritablement regretter qu'un si grand » maître n'ait fait, en quelque sorte, qu'indiquer » cette matière & n'en ait pas traité toutes les » parties ». Ce sont les propres termes de l'abbé Mallet, en parlant (*Essai sur les Bienséances oratoires*, tom. 1, *pag.* 41) de ce morceau qu'on vient de lire de Rollin. Je ne prétends pas remplir une tâche qu'on juge imparfaite chez lui ; mais j'oserai ajouter quelques observations aux siennes.

Ce n'est pas seulement à l'égard des supérieurs que les *Précautions oratoires* sont nécessaires : il faut en user avec tous ceux dont on se propose de combattre les passions, d'attaquer les prétentions, de contredire les opinions ; autrement, on s'expose à manquer le but qu'on doit toujours se proposer en parlant, qui est de persuader.

On sent aisément quelles peuvent être les ressources des *Précautions oratoires :* l'Euphémisme sert à adoucir les expressions, que leur dureté ou même trop de naïveté pourroit rendre offensantes ; l'Astéisme déguise, sous le voile de la louange, le désagrément de l'instruction ou l'amertume de la correction ; la Prolepse va au devant des difficultés que l'amour propre ne manqueroit pas de suggérer ; la Communication soumet paisiblement à un examen raisonné les vûes ou les principes qu'on attaque, & amène les parties intéressées à en reconnoître d'elles-mêmes l'injustice ou la fausseté ; souvent la Concession devient un moyen infaillible d'obtenir beaucoup plus qu'on n'accorde ou qu'on ne paroît accorder ; l'Allégorie, sous le masque d'un personnage étranger, fait goûter à ceux mêmes qu'on accuse leur propre condannation, avant que le voile de la fiction se lève ou se déchire. *Voyez* EUPHÉMISME, ASTÉISME, PROLEPSE, COMMUNICATION, CONCESSION, ALLÉGORIE.

La nature, toujours supérieure à l'art, suggère elle-même ces *Précautions* si importantes à quiconque a un grand intérêt à ménager. J'en citerai un exemple pris de Racine : c'est donc, va-t-on dire, un ouvrage de l'art, & non une suggestion de la nature ? Oui, c'est un ouvrage de l'art, c'en est même un chef-d'œuvre ; mais il ne mérite ce nom que parce qu'il rend en effet la nature avec fidélité. C'est l'aveu que Phèdre fait à Œnone de son amour pour Hippolyte (*act. I*, *sc.* 3) ; écoutons-la.

ŒNONE.

Madame, au nom des pleurs que pour vous j'ai versés,
Par vos foibles genoux que je tiens embrassés,
Délivrez mon esprit de ce funeste doute.

PHÈDRE.

Tu le veux ? lève-toi.

ŒNONE.

Parlez, je vous écoute.

PHÈDRE.

Ciel ! que lui vais-je dire, & par où commencer.

ŒNONE.

Par de vaines frayeurs cessez de m'offenser.

PHÈDRE.

O haîne de Vénus ! O fatale colère !
Dans quels égarements l'amour jeta ma mère !

ŒNONE.

Oubliez-les, Madame, & qu'à tout l'avenir
Un silence éternel cache ce souvenir.

PHÈDRE.

Ariane, ma sœur, de quel amour blessée,
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée !

ŒNONE.

Que faites-vous, Madame ? & quel mortel ennui
Contre tout votre sang vous anime aujourdhui ?

PHÈDRE.

Puisque Vénus le veut, de ce sang déplorable
Je péris la dernière & la plus misérable.

ŒNONE.

Aimez-vous ?

PHÈDRE.

De l'amour j'ai toutes les fureurs.

ŒNONE.

Pour qui ?

PHÈDRE.

Tu vas ouïr le comble des horreurs.
J'aime.... A ce nom fatal je tremble, je frissonne.
J'aime....

ŒNONE.

Qui ?

PHÈDRE.

Tu connois ce fils de l'Amazone,
Ce prince si long temps par moi-même opprimé.

ŒNONE.

Hippolyte ? Grands dieux !

PHÈDRE.

C'est toi qui l'as nommé.

On voit que Phèdre ne se résout à faire à sa confidente l'aveu de son amour incestueux, qu'après les plus fortes instances de celle-ci; & c'est une première *Précaution*. Quand en conséquence elle a promis de parler, que dit-elle ? elle hésite, elle pousse des exclamations, elle rappelle la mémoire de tous les crimes dont l'amour a noirci sa famille, & semble vouloir s'entourer de complices pour affoiblir l'idée de son propre crime; elle commence enfin à s'ouvrir, mais de manière qu'Œnone venant à nommer Hippolyte, Phèdre paroît triompher de ce qu'elle est dispensée par là de le nommer elle-même. (*M.* BEAUZÉE.)

PRÉCIPICE, GOUFFRE, ABÎME. *Synonymes.*

On tombe dans le *Précipice ;* on est englouti par le *Gouffre ;* on se perd dans l'*Abîme*. Le premier emporte avec lui l'idée d'un vide escarpé de toutes parts, d'où il est presque impossible de se retirer quand on y est. Le second renferme une idée particulière de voracité insatiable, qui entraîne, fait disparoître, & consume tout ce qui en aproche. Le troisième emporte l'idée d'une profondeur immense, jusqu'où l'on ne sauroit parvenir, & où l'on perd également de vûe le point d'où l'on est parti, & celui où l'on vouloit aller.

Le *Précipice* a des bords glissants & dangereux pour ceux qui marchent sans précaution, & inaccessibles pour ceux qui sont dedans; la chute y est rude. Le *Gouffre* a des tours & des circuits dont on ne peut se dégager dès qu'on y a fait un pas; & l'on y est emporté malgré soi. L'*Abîme* ne présente que des routes obscures & incertaines, qu'aucun but ne termine : on s'y jette quelquefois tête baissée, dans l'espérance de trouver une issue; mais le courage rebuté y abandonne l'homme, & le laisse dans un chaos de doutes & d'inquiétudes accablantes.

Le chemin de la fortune est, à la Cour, environné de mille *Précipices*, où chacun vous pousse de son mieux. Une femme débauchée est un *Gouffre* de malheurs : tout y périt; la vertu, les biens, & la santé. Souvent la raison du philosophe, à force de chercher de l'évidence en tout, ne fait que se creuser un *Abîme* de ténèbres.

L'avarice est le *Précipice* de l'équité. Paris est le *Gouffre* des provinces. L'infini est l'*Abîme* du raisonnement. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) PRÉCIS, CONCIS. *Synonymes.*

Précis regarde ce qu'on dit; & *Concis*, la manière dont on le dit. L'un a la chose pour objet; & l'autre, l'expression. Le premier va au fait; le second en abrège l'énoncé.

Le discours *précis* ne s'écarte point du sujet, rejette les idées étrangères, & méprise tout ce qui est hors de propos. Le discours *concis* explique succinctement, énonce en peu de mots, & bannit tout le surabondant.

Les digressions empêchent d'être *précis* : & le style diffus est l'opposé du *concis*.

La première de ces qualités est bonne en toute occasion. La seconde ne convient pas à toutes sortes de personnes, parce que le demi-mot ne suffit pas à toutes sortes de gens; il faut leur dire le mot entier. (*L'abbé* GIRARD.)

A l'*article* BREF, COURT, SUCCINCT, *synon*, l'abbé Girard dit que le *Diffus* est l'opposé du *Succinct ;* ici il l'oppose au *Concis :* ne seroit-on pas autorisé à conclure que *Succinct* & *Concis* sont absolument synonymes ? Cela n'est pourtant pas, & ne peut pas être : je vas en indiquer les différences dans l'*article* suivant. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) PRÉCIS, SUCCINCT, CONCIS. *Synonymes,*

C'est ainsi que l'on qualifie un discours où il n'entre que ce qu'il faut; mais il y a des nuances qui différencient l'usage de ces termes.

Le *Précis* & le *Succinct* regardent les idées : le *Précis* rejette celles qui sont étrangères, & n'admet que celles qui tiennent au sujet; le *Succinct* se débarrasse des idées inutiles, & ne choisit que celles qui sont essencielles au but. Le *Concis* est relatif à l'expression; il rejette les mots superflus, évite les circonlocutions inutiles, & ne fait usage que des termes les plus propres & les plus énergiques.

L'opposé du *Précis* est le Prolixe; l'opposé du *Succinct* est l'Étendu; l'opposé du *Concis* est le Diffus.

On peut dire du *Succinct* & du *Précis*, ce que Quintilien disoit de Démosthène & de Cicéron; « On ne peut rien ôter au premier, on ne peut » rien ajouter au second »; *Illi nihil detrahi potest, huic nihil adjici* (Instit. orat. X. 1) ;

si l'on retranche du *Succinct*, on devient obscur ; si l'on ajoûte au *Précis*, on devient prolixe : au contraire, en ajoutant au *Succinct*, on ne fait que l'étendre ; en retranchant du *Précis*, on le ramène au *Succinct*. Mais on ne peut ni ajouter ni retrancher au *Concis* : si vous en retranchez, vous devenez obscur & vous fatiguez ; si vous y ajoutez, vous devenez diffus & vous ennuyez. (*M. Beauzée.*)

(N.) PRÉCISION, s. f. *Gramm.* Dans le livre IV de la Rhétorique adressée à Hérennius, soit par Cornificius soit par Cicéron même, le nom de *Précision* est donné à la figure que les grecs nommoient *Aposiopèse* (*voyez* ce mot), & que nous appelons *Réticence*. *Præcisio est, quum, dictis quibusdam, reliquum quod cœptum est dici relinquitur in audientium judicio.* (XXX, 41.) *Voyez* Réticence. (*M. Beauzée.*)

Précision, s. f. *Littérature.* La *Précision* est sans contredit une des qualités les plus essencielles du discours ; elle dit beaucoup en peu de mots, & elle atteint de la manière la plus parfaite au but du discours. Le peu qui produit un grand effet a toujours quelque chose de brillant & d'étonnant : la *Précision* est pour les pensées ce que l'or est dans les monnoies ; il est plus facile à garder, à compter, & à livrer. Horace exprime très-bien cet avantage : *Soyez* précis, *afin que les esprits saisissent promptement & retiennent fidèlement ce que vous dites.*

Il faut distinguer la *Précision* des pensées de la *Précision* des expressions : l'une vient de la richesse de l'imagination ; & l'autre, d'une sage économie dans les termes & dans la façon de s'exprimer. Lorsque César s'écria, en s'adressant à Brutus qu'il vit au nombre de ses assassins, *Et toi aussi, mon Fils !* il dut faire l'impression la plus vive sur l'esprit de Brutus. La *Précision* est ici dans la pensée : car elle diroit beaucoup à l'esprit, quand même elle seroit exprimée en beaucoup plus de paroles, & même étendue autant qu'il est possible. Nous trouvons la même *Précision* de pensées dans ce que nous dit un personnage de Térence, au sujet d'un jeune homme dont on vient de lui peindre les égarements ; *Il rougit, tout est gagné.* L'expression est naturelle & simple ; la pensée renferme cependant la moitié de la Morale.

Il y a une autre espèce de *Précision* qui ne vient que de la tournure qu'on donne à une pensée : en voici un exemple tiré du plaidoyer de Cicéron, en faveur de Milon ; « Si, au lieu de vous en faire » le récit, je vous en fesois la peinture ; vous ver- » riez lequel des deux est innocent ». L'idée de Cicéron, heureusement abrégée par la tournure de sa phrase, est qu'un récit exact & simple de la chose, sans être chargé de remarques & d'explications, feroit connoître l'innocence de l'un & la méchanceté de l'autre ; & pour être plus *précis*, il représente un simple récit comme une peinture, qui peut représenter la vérité d'un évènement sans aucune fausse interprétation.

Ce n'est ni par le fonds d'une idée riche ni dans la tournure avantageuse d'une pensée que consiste la *Précision* de l'expression, mais dans le choix heureux de termes expressifs. Xénophon nous en fournit un exemple, lorsqu'en parlant du fleuve Thélaoba, il dit qu'*à la vérité il n'étoit pas grand, mais beau.* Un historien, moins ami de la *Précision* que Xénophon, auroit peut-être dit : *A la vérité, ce fleuve n'étoit pas remarquable par sa grandeur, mais il surpassoit les autres fleuves en beauté.* La *Précision*, soit dans la pensée soit dans l'expression, ne peut produire un bon effet, qu'autant qu'elle est unie à la plus grande clarté ; c'est à quoi l'on doit faire la plus grande attention. Horace dit beaucoup dans ce peu de mots :

Paulum sepultæ distat inertiæ
Celata virtus.

Mais cette *Précision* est inutile à celui qui a besoin qu'on lui explique ce que l'auteur a voulu dire.

Pour atteindre à la *Précision* des pensées, il faut pouvoir renfermer plusieurs vérités dans une maxime générale, & présenter à l'esprit, dans une seule idée, les plus riches images ; comme Haller, qui, comparant l'état actuel de l'homme avec son état futur, l'appelle *un état de chenille.* Dans les deux cas, les figures, & quelquefois la Métonymie, rendent de grands services. On peut aussi renfermer plusieurs idées dans une seule, en choisissant une image qui, d'une manière naturelle, les fasse toutes apercevoir ; comme quand Horace, parlant des funestes suites de la guerre civile, dit :

Ferisque rursus occupabitur solum.

Cette seule idée, que l'Italie redeviendra le séjour des bêtes féroces, en doit nécessairement renfermer mille autres.

Si l'on veut, par une heureuse tournure, dire beaucoup en peu de mots ; il faut présenter son sujet du côté où il peut être le plus promptement considéré. On peut dire beaucoup de choses pour donner à quelqu'un l'idée vive de l'entière destruction d'un pays : mais de quelque côté qu'on fasse envisager la chose, on ne la saisira pas toute plus promptement que lorsqu'on nous la montre en ces mots ;

Et campos ubi Troja fuit.

Il paroît que la *Précision*, qui ne consiste que dans l'expression, est celle que l'on obtient le plus difficilement ; car celle qui suit de la richesse ou de la tournure heureuse des pensées, est un effet du génie & n'exige aucun art. Cette richesse est

un don de la nature ; mais le talent d'être *précis* dans l'expression s'aquiert par l'exercice. Il ne faut pas peu d'art pour exprimer un nombre donné de pensées, par le plus petit nombre de mots, sans autre expédient que celui de rejeter tout ce qui est superflu. Ici, tout est art. Si l'on veut dire qu'il est impossible de connoître le caractère d'un jeune homme qui est encore sous la férule, parce que la timidité de son âge l'empêche de se livrer à son penchant, & qu'il s'abstient de bien des choses qui lui sont défendues, en sorte que son caractère n'est point dèvelopé ; il semble presque impossible de réduire toutes ces pensées en moins de mots : cependant Térence les exprime beaucoup plus *précisément*. (*Andr.* I. *j.* 26.) Quel moyen de connoître sa façon de penser, tandis que la jeunesse, la crainte, & un gouverneur la tenoient en bride ?

Qui scire posses aut ingenium noscere,
Dum ætas, metus, magister, prohibebant?

On ne peut parvenir à cette *Précision*, qu'en examinant à loisir un plan d'idées fort étendu. Lorsque l'on a rassemblé tout ce qui apartient au sujet, il faut, pour être aussi *précis* qu'il est possible, travailler sur chaque idée en particulier, & la renfermer dans le moins de mots qu'elle le permet. Cicéron, dans ses représentations contre les partages des terres, prouve clairement que les décemvirs s'empareroient par là de tout l'État, & qu'ils pourroient agir au gré de leur caprice. Il fait dire à Rullus, qui avoit proposé la loi agraire, *qu'ils etoient fort éloignés d'abuser ainsi de leur crédit.* L'Orateur avoit trois objections à faire contre cette assûrance : 1°. qu'il étoit fort incertain qu'ils n'abusassent pas de leur pouvoir ; 2°. qu'il étoit probable qu'ils en abuseroient ; & 3°. que, quand cela n'arriveroit pas, il ne conviendroit point d'obtenir le salut & le repos de l'État comme un bienfait de leur part, tandis qu'on pouvoit lui procurer l'un & l'autre par un sage gouvernement. A coup sûr, ce ne fut qu'après une mûre réflexion, que Cicéron parvint à présenter ces trois objections d'une manière si concise. D'abord cela est certain ; je crains, en second lieu, que cela n'arrive ; & pourquoi consentirois-je enfin à devoir plus tôt notre salut à leurs bienfaits, qu'à la sagesse de notre gouvernement ? Le latin est encore beaucoup plus *précis*. *Primum nescio ; deinde timeo ; postremo non committam, ut vestro beneficio potiùs quam nostro consilio salvi esse possimus.*

Cette espèce de *Précision* est surtout nécessaire dans les endroits où l'on multiplie les images qui doivent promptement produire l'effet qu'on se propose : car plus elles sont serrées, plus elles opèrent. Cette *Précision* vient de la langue même ou du génie de l'orateur. Une langue en est plus susceptible que l'autre ; le latin & le grec, par le moyen d'un grand nombre de participes, se prêtent plus à la concision que la plupart des langues modernes. Puisqu'on fait tous les jours quelques changements aux langues vivantes, on devroit remarquer avec soin, dans les meilleurs écrivains, les innovations heureuses & favorables à la *Précision*, pour les mettre en usage dans la langue. Ce sont surtout les poètes qu'il faut consulter, parce qu'ils sont obligés d'employer de nouvelles tournures. La Poésie n'eût-elle que cette utilité, c'en seroit assez pour qu'on dût faire les plus grands efforts pour la perfectionner. Il est sûr que, par les changements qu'y ont faits les poètes, la langue allemande se prête aujourdhui beaucoup plus à la *Précision*, qu'elle ne fesoit auparavant : ce n'est pas cependant qu'on puisse adopter d'abord dans le discours ordinaire toutes les expressions abrégées de la Poésie.

Mais la *Précision*, même dans les langues qui en sont les plus susceptibles, dépend beaucoup du génie de l'orateur. Celui qui n'est pas accoutumé à chercher la plus grande perfection, que le génie seul aperçoit, ne parvient pas toujours à la plus grande *Précision* ; c'est un avantage particulièrement propre aux grands génies qui s'attachent par goût aux sciences les plus élevées. (*M. DE SULZER.*)

(N.) PRÉCISION, ABSTRACTION. *Synonymes.*

Seroit-il nécessaire d'avertir que le mot d'*Abstraction* n'est pris ici que dans le sens physique, selon lequel on dit communément, *Faire* Abstraction *d'une chose* ; & non dans le sens qui a raport à celui de Distraction ? Je crois l'observation inutile ; néanmoins la voilà faite en faveur d'un lecteur à qui la concurrence du mot de *Précision* ne feroit pas d'abord saisir mon juste point de vûe.

J'ajoûte que ces deux mots ont une idée commune qui les rend synonymes : que cette idée est peinte aux ieux mêmes dans leur étymologie ; qu'elle est celle d'une séparation faite par la force de l'esprit dans la considération des objets ; & que, bien loin qu'il faille s'écarter de cette signification essencielle à l'un & à l'autre de ces mots, pour chercher leur propre différence, je pense qu'il seroit très-difficile de la trouver ailleurs que dans les diversités de cette idée principale & synonyme, & de former sans elle leurs caractères particuliers. Les voici donc sur ce plan, tels que je suis capable de les représenter,

La *Précision* sépare les choses véritablement distinctes, pour empêcher la confusion qui naît du mélange des idées. L'*Abstraction* sépare les choses réellement inséparables, pour les considérer à part indépendamment les unes des autres. La première est un effet de la justesse & de la netteté de l'entendement, qui fait qu'on n'ajoûte rien d'inutile & hors d'œuvre au sujet qu'on traite, en le prenant néanmoins dans sa juste totalité ; par conséquent elle convient partout, dans les affaires comme dans les sciences. La seconde est l'effort d'un esprit

métaphysique, qui écarte du point de vûe tout ce qu'on veut détacher du sujet qu'on traite ; elle le mutile un peu, mais elle contribue quelquefois à la découverte de la vérité, & quelquefois elle entraîne dans l'erreur : il s'en faut donc servir, mais en même temps s'en défier.

Il me semble que la *Précision* a plus de raport aux choses, qu'on peut non seulement considérer à part, mais qu'on peut aussi concevoir être l'une sans l'autre ; telles que seroient, par exemple, l'aumone & l'esprit de charité. Il me paroît que l'*Abstraction* regarde plus particulièrement les choses qu'on peut à la vérité considérer à part, mais qu'on ne sauroit concevoir être l'une sans l'autre ; telles que sont, par exemple, le corps & l'étendue. Ainsi, le but de la *Precision* est de ne point sortir du sujet, en éloignant pour cet effet tout ce qui lui est étranger ; & celui de l'*Abstraction* est de ne pas entrer dans toute l'étendue du sujet, en n'en prenant qu'une partie sans aucun égard à l'autre.

Il n'y a point de science plus certaine ni plus claire que la Géométrie, parce qu'elle fait des *Précisions* exactes ; on y a cependant mélé certaines *Abstractions* métaphysiques, qui font que les géomètres tombent dans l'erreur comme les autres, non pas à la vérité quand il est question de grandeur & de mesure, mais quand il est question de Physique.

On ne sauroit se faire des idées trop *précises* ; mais il est quelquefois dangereux d'en avoir de trop *abstraites*. Les premières sont la voie la plus sûre pour aller au vrai dans les sciences, & au but dans les affaires ; au lieu que les secondes souvent nous en éloignent.

La *Précision* est un don de la nature né avec l'esprit : ceux qui en sont doués sont d'un excellent commerce pour la conversation ; on les écoute avec plaisir, parce qu'ils écoutent aussi de leur côté ; ils entendent également ce qu'on leur dit, comme ils font entendre ce qu'ils disent. L'*Abstraction* est un fruit de l'étude, produit par une profonde application : ceux à qui elle est familière, parlent quelquefois avec trop de subtilité des choses communes ; les sujets simples & naturels deviennent, dans leurs discours, très-difficiles à comprendre par la manière dont ils les traitent.

Les idées *précises* embellissent le langage ordinaire ; elles en font, selon moi, le sublime. Les idées *abstraites* y sont fatigantes ; elles ne me paroissent bien placées que dans les écoles, ou dans certaines conversations savantes.

On exprime, par des idées *précises*, les vérités les plus simples & les plus sensibles : mais on ne peut souvent les prouver que par des idées très-*abstraites*. (*L'abbé* GIRARD.)

PRÉDICATION, SERMON. *Synonymes*.
On s'applique à la *Prédication*, & l'on fait un *Sermon* : l'une est la fonction du prédicateur, l'autre est son ouvrage.

Les jeunes ecclésiastiques qui cherchent à briller s'attachent à la *Prédication*, & négligent la science. La plupart des *Sermons* sont de la troisième main dans le débit ; l'auteur & le copiste en ont fait leur profit avant l'orateur.

Les discours faits aux Infidèles pour leur annoncer l'Évangile, se nomment *Prédications*. Ceux qui sont faits aux Chrétiens pour nourrir leur piété, sont des *Sermons*.

Les apôtres ont fait autrefois des *Prédications* remplies de solides vérités. Les prêtres font aujourdhui des *Sermons* pleins de brillantes figures. (*L'abbé* GIRARD.)

Le ministère de la *Prédication* est réservé à l'explication des dogmes ou à la persuasion des préceptes ; & non pas à ces *Sermons* d'éclat, où l'imagination a plus de part que la raison, & où l'orateur songe moins à édifier qu'à plaire.

Prédication se dit au figuré de ce qui en peut tenir lieu : la vertu de nos ancêtres est une *Prédication* perpétuelle & une censure muette des vices du siècle. *Sermon*, au figuré, se prend ordinairement pour une remontrance longue & ennuyeuse. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

PRÉFACE, s. f. *Littérature*. Avertissement qu'on met au devant d'un livre, pour instruire le lecteur de l'ordre & de la disposition qu'on y a observés, de ce qu'il a besoin de savoir pour en tirer de l'utilité & lui en faciliter l'intelligence. *Voyez* LIVRE.

Ce mot est formé du latin *præ* & *fari*, c'est à dire, *parler d'avance*.

Il n'y a rien qui demande plus d'art & en quoi les auteurs réussissent moins pour l'ordinaire, que les *Préfaces*. En effet, une *Préface* est une pièce qui a son goût, son caractère particulier qui la fait distinguer de tout autre ouvrage : elle n'est ni un argument, ni un discours, ni une narration, ni une apologie. (ANONYME.)

(N.) PREMIER, PRIMITIF. *Synonymes*.
Si l'on conçoit une suite de plusieurs êtres qui se succèdent dans un certain espace de temps ou d'étendue ; celui de ces êtres qui est à la tête de cette suite, qui la commence, est celui que l'on appelle pour cela même *Premier* ou *Primitif* : les idées accessoires qui différencient ces deux mots, en font disparoître la synonymie.

Premier se dit en parlant de plusieurs êtres, réels ou abstraits, entièrement distingués les uns des autres, mais que l'on envisage seulement comme appartenants à la même suite. *Primitif* se dit en parlant des différents états successifs d'un même être.

L'enchaînement des révolutions occasionnées par

les évènements & préparées par les passions, ramène enfin Rome à son gouvernement *primitif*, qui étoit monarchique. Depuis qu'elle eut chassé les rois jusqu'au temps où elle fut asservie par les empereurs, elle fut gouvernée par deux chefs sous le nom de Consuls, dont l'autorité suprême étoit annuelle : les deux *premiers* furent L. Junius-Brutus & L. Tarquinius-Collatinus.

La langue que parloient Adam & Ève, est la *première* de toutes les langues : & si les différents idiomes qui distinguent les nations ne sont que différentes formes de cette langue, elle est aussi la langue *primitive* du genre humain ; on peut appuyer cette opinion par bien des preuves.

Si l'on ne comparoit que les mœurs des *premiers* Chrétiens avec les nôtres, & la discipline rigoureuse de l'Église *primitive* avec l'indulgence que l'Église d'aujourdhui est forcée d'avoir ; on seroit tenté de croire que nous n'avons pas conservé la religion des *premiers* siècles : & c'est par ce sophisme que les novateurs ont séduit les peuples, en leur cachant ou leur déguisant les preuves invincibles de l'immortalité de la doctrine *primitive*, & de l'indéfectibilité de l'Église qui en est dépositaire. (*M. Beauzée.*)

PRÉNOM, s. m. *Usage des romains.* Le *Prénom* (Prænomen) étoit un nom qui se mettoit devant le nom de famille ; il revient à notre nom propre, qui sert à distinguer les frères d'une même famille, quand nous les appelons Pierre, Jean, Louis.

Le *Prénom* ne fut introduit chez les romains que long temps après le nom de famille, qu'ils avoient coutume d'imposer aux enfants, le neuvième jour après leur naissance pour les garçons, & le huitième pour les filles ; on les reconnoissoit pour légitimes par cette cérémonie, mais on ne leur donnoit le *Prénom* que lorsqu'ils prenoient la robe virile, c'est à dire, environ à l'âge de dix sept ans. Le *Prénom* du père se donnoit ordinairement au fils aîné ; & celui du grand-père & des ancêtres au second fils, & aux autres suivants.

Il faut encore remarquer qu'il n'y avoit que les gens d'une condition libre qui eussent un *Prénom*, ou, comme l'on dit, un nom avant le nom propre, tels que Marcus, Quintus, Publius ; c'est pour cette raison que les esclaves, une fois affranchis & gratifiés des faveurs de la fortune, ne manquoient pas de prendre ces *Prénoms*, & d'être enchantés qu'on les distinguât par ces *Prénoms*. Perse dit :

Momento turbinis exit
Marcus Dama.

« de Dama qu'il étoit, il devint aussi-tot Marcus » Dama ». Ces *Prénoms* Marcus, Quintus, Publius, &c, étoient pour ces gens-là, ce que le *Monseigneur* est aujourdhui pour un évêque. Cicéron nous aprend que les *Prénoms* avoient une sorte de dignité, parce qu'on ne les donnoit qu'aux hommes & aux femmes d'une certaine naissance. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) PRÉOCCUPATION, s. f. Quelques rhéteurs donnent ce nom à la figure que nous avons désignée par celui de *Prolepse.* (*Voyez* ce mot.) Nous préférons ce dernier, parce que l'autre a, dans l'usage ordinaire, un sens qui va être apprécié dans l'*article* suivant, & qui pourroit quelquefois faire équivoque. (*M. Beauzée.*)

* PRÉOCCUPATION, PRÉVENTION, PRÉJUGÉ. *Synonymes.*

(¶ Tous ces termes expriment une disposition intérieure, opposée à la connoissance certaine de la vérité. La *Préoccupation* & la *Prévention* sont des dispositions, qui empêchent l'esprit d'aquérir les connoissances nécessaires pour juger régulièrement des choses : avec cette différence, que la *Préoccupation* est dans le cœur, & qu'elle le rend injuste ; au lieu que la *Prévention* est dans l'esprit, & qu'elle l'aveugle. Le *Préjugé* est un jugement porté précipitamment sur quelque objet, après un exercice insuffisant des facultés intellectuelles.

Il semble que l'amour propre soit le premier principe de la *Préoccupation :* un homme *préoccupé* ne connoît rien de si vrai que ses idées, rien de si solide que ses systêmes, rien de si raisonnable que ses goûts, rien de si juste que de satisfaire ses passions, rien de si équitable que de sacrifier tout à ses intérêts. La paresse semble être le premier principe de la *Prévention :* il est trop pénible pour un paresseux, d'examiner par lui-même & de ne se décider que d'après des réflexions trop lentes ; il aime mieux se déterminer par l'autorité de ses maîtres, par l'approbation des personnes qui font un certain bruit dans le monde, par les usages que la coutume a autorisés, par les habitudes que l'éducation lui a fait prendre. Les *Préjugés* naissent de l'une de ces deux sources : les uns viennent de trop de confiance en ses propres lumières, ce sont des effets de la *Préoccupation ;* les autres viennent de trop de confiance aux lumières d'autrui, ce sont des effets de la *Prévention :* ces deux dispositions se fortifient ensuite par les *Préjugés* mêmes qu'elles ont fait naître : & l'on voit enfin la *Préoccupation* dégénérer en brutalité ; & la *Prévention*, en opiniâtreté.

Il est nécessaire d'être en garde contre les décisions de l'amour propre, pour ne pas se *préoccuper* injustement. Il est sage de suspendre son jugement sur les insinuations du dehors, pour ne pas se laisser *prévenir* aveuglément. Il est raisonnable d'examiner mûrement, pour ne pas se remplir l'esprit de *Préjugés*, dont on a ensuite bien de la peine à se défaire, ou dont on ne se détrompe jamais.) (*M. Beauzée.*)

La *Préoccupation* se décèle d'une manière bien sensible, dans les personnes à qui il suffit qu'une opinion soit populaire pour qu'ils la rejettent. Les opinions singulières ont seules le privilège de captiver leurs esprits; soit que l'amour de la nouveauté ait pour eux des appas invincibles; soit que leur esprit, d'ailleurs éclairé, ait été la dupe de leur cœur corrompu; soit que l'irréligion soit l'unique moyen qu'ils ayent de percer la foule, de se distinguer, & de sortir de l'obscurité à laquelle ils paroissent condannés. Ce que la nature leur refuse en talents, l'orgueil le leur rend en impiété. Ils méritent qu'on les méprise assez, pour leur laisser cette estime flétrissante qu'ils ambitionnent comme leur plus beau titre, d'hommes singuliers. (*ANONYME.*)

(¶ Un homme sujet à se laisser *prèvenir*, s'il ôse remplir une dignité ou séculière ou ecclésiastique, est un aveugle qui veut peindre, un muet qui s'est chargé d'une harangue, un sourd qui juge d'une symphonie. Foibles images, & qui n'expriment qu'imparfaitement la misère de la *Prévention!* Il faut ajouter qu'elle est un mal désespéré, incurable; qui infecte tous ceux qui aprochent du malade; qui fait déserter les égaux, les inférieurs, les parents, les amis, jusqu'aux mèdecins: ils sont bien éloignés de le guérir; s'ils ne peuvent le faire convenir de sa maladie ni des remèdes, qui seroient d'écouter, de douter, de s'informer, & de s'éclaircir. Les flatteurs, les fourbes, les calomniateurs, ceux qui ne délient leur langue que pour le mensonge & l'intérêt, sont les charlatans en qui il se confie, & qui lui font avaler tout ce qu'il leur plaît; ce sont eux aussi qui l'empoisonnent & qui le tuent.) (*LA BRUYÉRE*, ch. *xij.*)

Les *Préjugés* (dit Bacon, l'homme du monde qui a le plus médité sur ce sujet) sont autant de spectres & de fantômes, qu'un mauvais génie envoya sur la terre pour tourmenter les hommes: mais c'est une espèce de contagion, qui, comme toutes les maladies épidémiques, s'attache surtout au peuple, aux femmes, aux enfants, aux vieillards, & qui ne cède qu'à la force de l'âge & de la raison. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

(N.) PRÉPOSITIF, IVE, adj. Qui sert à être mis avant, ou à la tête du mot.

Dans les Diphthongues, on appelle *prépositive* la première des deux voix qu'on y prononce en une seule émission; comme *i* dans *Dieu*, *u* dans *lui*, *ou* dans *ouate*, &c. *Voyez* DIPHTHONGUE.

Parmi les Particules, il y en a de *prépositives;* & ce sont celles qui se mettent à la tête du mot composé; comme *a* dans *anéantir* (réduire à néant), *co* dans *coopérateur*, *dé* dans *défaire*, *mé* dans *médire*, *par* dans *parfait*, *pré* dans *préposé*, *pro* dans *projeter*, *re* dans *revenir*, *ré* dans *réhabiliter*, *sou* dans *soulever*, *sur* dans *survenir*, *trans*, dans *transmettre*, &c. *Voyez* PARTICULE. (*M. BEAUZÉE.*)

*PRÉPOSITION, s. f. Les *Prépositions* sont des mots qui désignent des raports généraux, avec indétermination de tout terme antécédent & conséquent.

(¶ Qu'il me soit permis ici d'emprunter un langage, étranger sans doute à la Grammaire, mais qui peut convenir à la Philosophie; parce que de droit elle s'accommode de tout ce qui peut mettre la vérité en évidence. Les calculateurs disent que 3 est à 6, comme 5 est à 10, comme 8 est à 16, comme 25 est à 50, *&c.* Que veulent-ils dire? Que le raport de 3 à 6 est le même que le raport de 5 à 10, que le raport de 8 à 16, que le raport de 25 à 50: mais ce raport n'est aucun de ces nombres; & on le considère sans détermination d'aucun terme, quand on dit que 2 en est l'exposant.

C'est la même chose d'une *Préposition;* c'est, pour ainsi dire, l'exposant d'un raport considéré d'une manière abstraite & générale, & indépendamment de tout terme antécédent & de tout terme conséquent. De là vient que l'on peut employer la même *Préposition* avec différents mots, comme le même exposant désigne le raport de différents nombres: nous disons *la main* DE *Dieu*, *la colère* DE *ce prince*, *les désirs* DE *l'âme;* & de même, *contraire* A *la paix*, *utile* A *la nation*, *agréable* A *mon père;* & encore, *penser* AVEC *justesse*, *parler* AVEC *vérité*, *écrire* AVEC *netteté;* &c.

Les grammairiens appellent *analogues* les phrases de cette sorte, qui renferment la même *Préposition* appliquée à des mots de même espèce: ainsi, les trois premières sont analogues, parce que la même *Préposition* DE y est appliquée aux noms appellatifs *main*, *colère*, *désir;* les trois suivantes sont pareillement analogues, parce que la même *Préposition* A y est appliquée aux adjectifs physiques *contraire*, *utile*, *agréable;* il en est de même des trois dernières, parce que la même *Préposition* AVEC y est appliquée aux verbes *penser*, *parler*, *écrire*. C'est le pur langage des mathématiciens, qui disent que les nombres 3 & 6, 5 & 10, sont proportionnels, parce que le raport des deux premiers est égal à celui des deux derniers: car Analogie & Proportion c'est la même chose, selon la remarque même de Quintilien (*Inst. orat.* j 6); *Analogia præcipuè, quam, proximè ex græco transferentes in latinum*, Proportionem *vocaverunt.*

Tout ceci doit faire entendre comment les *Prépositions* désignent avec indétermination de tout terme antécédent & conséquent. Ce n'est pas à dire que cette espèce de mot doive conserver dans le discours l'indétermination qui en fait le caractère; ce n'est qu'un moyen d'en rendre l'usage plus général, par la liberté d'appliquer l'idée de chaque raport à tel terme, soit antécédent soit conséquent, qui peut convenir aux vûes de l'énonciation.

Il résulte de là que nulle *Préposition* ne peut entrer dans la structure d'une phrase, sans être actuellement appliquée à un terme antécédent, dont elle détermine le sens général par l'idée accessoire du raport dont elle est le signe : & ce terme antécédent ne peut être qu'un nom appellatif, un adjectif physique, un verbe, ou un adverbe ; parce que ce sont les seules espèces de mots qui soient susceptibles d'être modifiées par des idées accessoires de raport.

Il résulte encore de là qu'une *Préposition* ne peut être employée sans être suivie d'un terme conséquent, qui achève d'individualiser le raport indiqué d'une manière vague & indéfinie par la *Préposition.* Or un raport ne peut avoir pour terme qu'un être, soit réel soit abstrait ; & par conséquent une *Préposition* est nécessairement suivie d'un mot qui puisse présenter à l'esprit un être déterminé, c'est à dire, d'un nom ou d'un pronom, à quoi se raportent encore les infinitifs des verbes, qui sont de véritables noms. *Voyez* INFINITIF.

Le terme conséquent, servant à compléter l'idée totale du raport individuel que l'on se propose d'énoncer, est appelé, dans le langage grammatical, *Complément* de la *Préposition.* Ainsi, dans ces phrases, *La main de* DIEU, *Avantageux en* SOI, *Travailler pour* VIVRE ; le nom *Dieu*, le pronom *soi*, & l'infinitif *vivre*, sont les *Compléments* des *Prépositions* DE, EN & POUR.)

Il y a des langues, comme le grec, le latin, l'allemand, l'arménien, *&c*, dont les noms & les autres espèces de mots analogues ont reçu des cas, c'est à dire, des terminaisons différentes qui servent à présenter les mots comme termes de certains raports : en latin, par exemple, le cas nommé *Génitif* présente le nom qui en est revêtu comme terme conséquent d'un raport quelconque, dont le terme antécédent est un nom appellatif ; *fortitudo* REGIS, raport d'une qualité au sujet qui en est revêtu ; *puer* EGREGIÆ INDOLIS, raport du sujet à sa qualité ; *creator* MUNDI, raport de la cause à l'effet ; CICERONIS *opera*, raport de l'effet à la cause ; *&c. Voyez* GÉNITIF, CAS, & chacun des cas en particulier.

Il y a d'autres langues, comme l'hébreu, le françois, l'italien, l'espagnol, *&c*, qui n'ont point admis cette variété de terminaisons, & qui ne peuvent exprimer les différents raports des êtres, des idées, & des mots, que par la place qu'ils occupent dans la construction usuelle, ou par des *Prépositions.*

Mais dans les langues mêmes qui ont admis des cas, on est forcé de recourir aux *Prépositions*, pour exprimer quantité de raports dont l'expression n'a point été comprise dans le systême des cas.

Cependant comme nous venons à bout, par les *Prépositions* ou par la construction, de rendre avec fidélité tous les raports désignés par des cas dans les autres langues ; d'autres idiomes auroient pu adopter quelque systême, au moyen duquel ils auroient exprimé par des cas les raports que nous exprimons par la construction ou par des *Prépositions* : de manière que comme le françois, l'italien, l'espagnol, *&c*, sont sans cas, ces autres langues seroient sans *Prépositions.* Il n'auroit fallu, pour cela, que donner aux mots déclinables un plus grand nombre de cas ; ce qui étoit très-possible.

Cette possibilité sans doute auroit paru chimérique à Sanctius, puisqu'il prétend que la division des cas latins en six est naturelle & doit être la même dans toutes les langues : *Quoniam hæc casuum partitio naturalis est, in omni item idiomate tot casus reperiri fuerit necesse.* (Minerv. *j*, 6.) Sans rien répéter ici des excellentes preuves du contraire, déduites par Périzonius dans sa Note sur ce texte, qu'il appelle *Falsa & inanis disputatio*, il suffit d'observer que la Dialectique de Sanctius est démentie par l'usage des allemands qui n'ont que quatre cas, des grecs qui n'en ont que cinq, des arméniens qui en ont dix, des lapons qui en comptent jusqu'à quatorze ; les suédois & les anglois ont un génitif bien caractérisé, & c'est l'unique cas que ces peuples ayent admis.

(¶ Mais la possibilité d'une langue sans *Prépositions* n'est pas une hypothèse sans réalité. La langue basque, parlée par les basques françois & par les biscaïens d'Espagne, peuples qui habitent les côtes autour du golfe de Gascogne, est absolument sans *Prépositions*, & exprime par des terminaisons différentes, qui sont de vrais cas, tous les raports qu'on désigne ailleurs par des *Prépositions.* Par exemple, de *jaun* (seigneur) on forme *jaun-à* (le seigneur), *jaun-arén* (du seigneur), *jaun-ari* (au seigneur), *jaun-aréquin* (avec le seigneur), *jaun-agátic* (pour le seigneur), *jaun-agâbe* (sans le seigneur), *jaun-án* (dans le seigneur, sur le seigneur), *jaun-agaz* (pour le seigneur), *&c.* Je sépare ici les terminaisons ajoutées, afin de les distinguer du nom ; car elles en sont réellement inséparables & dans la prononciation & dans l'écriture.

Il est vrai que le P. de Larramendi, jésuite, qui en 1729 donna une Grammaire basque écrite en espagnol, annoncée sous le titre pompeux *El impossible vencido : Arte de la lengua bascongada*, & imprimée à Salamanque ; il est vrai, dis-je, que ce jésuite, prévenu, comme Sanctius, de la prétendue nécessité d'admettre partout six cas à l'exemple des latins, n'a pas manqué de les montrer dans la déclinaison : mais dans le chap. 9 de la II[e] partie, il rappelle, sous le nom de *Posposicion* (Postposition), les mêmes terminaisons dont il s'est servi pour décliner, & toutes les autres qui équivalent à nos *Prépositions* ; & il dit positivement qu'elles entrent dans la composition des

mots basques, *Las quales, siendo compuestas de dos distintas, parecen una sola por la continuacion, pero se deben distinguir para el regimen, y para dar el correspondiente à las* Preposiciones *del latin y de otras lenguas.* Reconnoître si formellement la nécessité d'unir ces Postpositions avec les noms, & les distinguer comme correspondantes aux *Prépositions* du latin & des autres langues, n'est-ce pas établir que ce sont des terminaisons ou des cas qui ont, dans la langue basque, l'effet des *Prépositions* dans les autres langues ?)

Il n'est pas question de discuter ici les avantages respectifs des langues, selon qu'elles seroient ou sans cas ou sans *Prépositions*, ou qu'elles participeroient plus ou moins à l'un ou à l'autre des deux systêmes. Mais j'ai dû remarquer la possibilité & même la réalité d'une langue sans *Prépositions*, afin de faire connoître jusqu'à quel point cette classe de mots est nécessaire dans le systême général du langage.

On le sentira mieux encore, si l'on fait une réflexion que j'aurois peut-être dû présenter plus tôt : c'est que la plupart de nos expressions composées d'une *Préposition* avec son complément, peuvent être remplacées par des adverbes qui en seroient les équivalents. Selon l'abbé Batteux (*Cours de Belles-Lettres*, part. III, sect. *jv*, §. 2), « On peut regarder les *Prépositions* comme des » caractères séparés, pour ajouter aux substantifs » la manière de signifier qui convient à l'adverbe.... » Vous dites *justement* ; c'est la dernière syllabe » qui est le caractère adverbial : placez la *Préposition* AVEC avant le nom *justice*, elle donnera » la même manière de signifier au nom substantif » *justice*, que la syllabe *ment* a donnée au nom » adjectif *juste*. Ainsi, les *Prépositions* rentrent » dans l'adverbe : on les a inventées pour en tenir » lieu, pour en exercer la fonction avec le secours » du substantif ; parce qu'on y a trouvé l'avantage de » la variété ».

Cette observation est vraie jusqu'à un certain point, & elle a pour fondement l'analogie réelle qu'il y a entre la nature de la *Préposition* & celle de l'adverbe. Les *Prépositions*, comme je l'ai dit dès le commencement, désignent des raports généraux avec abstraction de tout terme antécédent & conséquent ; & les adverbes expriment des raports généraux déterminés par la désignation du terme conséquent, mais avec abstraction de tout terme antécédent : c'est pourquoi toute locution qui renferme une *Préposition* avec son complément est équivalente à un adverbe, & prend, en Grammaire, le nom de *Phrase adverbiale*. Il ne faut pourtant pas croire que les deux locutions soient absolument synonymes, & que la variété ne soit que dans les sons. *Voyez* ADVERBE ; PHRASE ADVERBIALE ; AVEUGLÉMENT, A L'AVEUGLE, *syn.* EFFECTIVEMENT, EN EFFET, *syn.*

La plupart de nos grammairiens distinguent deux sortes de *Prépositions* par raport à la forme : de *simples*, qui sont exprimées par un seul mot, comme *à*, *avec*, *chez*, *contre*, *dans*, *de*, &c ; & de *composées*, qui comprennent plusieurs mots pour l'expression du raport, comme *vis-à-vis de*, *à l'égard de*, *à la réserve de*, &c. Telle est à cet égard la doctrine de l'abbé Regnier (*Gramm. franç.* in-12, *pag.* 565 ; in-4°. *pag.* 595) ; celle de Restaut (*Princ. gén.* ch. 8) ; celle du P. Buffier (*Gramm. fr.* n°. 647—651.)

Mais on ne doit pas regarder comme une *Préposition*, même en y ajoutant l'épithète de *composée*, une phrase qui renferme plusieurs mots. La *Préposition* est une sorte de mot ; & chacun des mots qui entrent dans la structure des phrases que l'on prend pour des *Prépositions*, doit être raporté à la classe qui lui est propre. Ainsi, dans *vis-à-vis de*, il y a quatre mots ; deux fois *vis*, qui anciennement signifioit *visage*, & les deux mots *à* & *de*, qui sont des *Prépositions* ; en sorte qu'il faudroit écrire sans tiret *vis à vis de*, comme on écriroit *visage à visage*, & comme on écrit effectivement *face à face* : dans *à l'egard de* il y a aussi quatre mots ; *à* & *de*, qui sont *Prépositions*, l'article *le*, & le nom *égard*. C'est confondre les idées les plus claires & les plus fondamentales, que de prendre des phrases pour des sortes de mots ; & pour n'avancer que des principes qui se puissent justifier, on ne doit reconnoître que des *Prépositions* simples.

(¶ Du Marsais ne se contente pas de dire que les *Prépositions* sont simples, il avance encore (*au mot* ACCIDENT) qu'elles sont toutes primitives. C'étoit aussi l'opinion de Périzonius, qui l'a amplement dévelopée dans sa Note I sur le chapitre *xvj* du liv. I de la *Minerve* de Sanctius ; & elle me paroît assez vraisemblable. Des mots en effet, qui paroissent plus tôt destinés à avertir de l'existence d'un raport entre deux idées qu'à en énoncer l'idée même, & qui ne représentent qu'un raport quelconque sans aucune détermination précise, à quelle idée primitive les feroit-on tenir ? de quel autre mot les dériveroit-on ? & sur quel fondement pourroit-on établir cette généalogie ? Voilà donc les principes d'après lesquels nous allons fixer le détail des véritables *Prépositions* françoises, latines, & grèques.)

I. Nous en avons en françois vingt en tout, que je vas raporter dans l'ordre alphabétique, en y joignant quelques exemples qui en montreront l'usage.

A. *A midi ; à Paris ; à la messe ; à la manière des grecs ; à vous ; à nos amis ; tourner à tout vent ; difficile à concevoir ; destiné à être brûlé ; faire les choses à demi ; à bon escient, à contrecœur ; une écuelle à chat ; à bon chat bon rat.*

APRÈS *Après midi ; après avoir pris conseil ; le second après le roi ; je passerai après vous ; l'un après l'autre ; jeter le manche après la cognée ; courir après les honneurs.*

AVEC. *Avec mon ami; avec lui; avec sa troupe; avec un bâton; avec les précautions requises; avec serment; parler avec grâce, avec dignité, avec feu, avec emportement.*

CHEZ. *Se tenir chez soi; j'irai chez vous; je viens de chez mon ami; j'ai passé par chez elle; il demeure auprès de chez mon avocat; c'étoit la coutume chez les grecs, chez les romains.*

CONTRE. 1°. Dans un sens d'opposition : *plaider contre quelqu'un, écrire contre les philosophes; il est parti contre mon avis.* 2°. Dans un sens de voisinage ou de contiguïté : *sa maison est contre la mienne, contre l'église; cela est collé contre la muraille.* 3°. Dans un sens de comparaison : *changer un cheval borgne contre un aveugle; fin contre fin n'est pas bon à faire doublure.*

DANS. *Il reviendra dans trois jours, dans le mois, dans l'année; je me promenai dans la ville; j'étois dans mon lit; il y a de l'embarras dans vos affaires; vous trouverez de la ressource dans votre esprit; ce dogme est bien établi dans l'Écriture, dans les livres saints, dans les SS. Pères.*

DE. *Sortir de grand matin; arrivé de bonne heure; agir de concert, de bonne foi; être de belle humeur, d'un bon caractère; cela est de conséquence; l'heure de midi; la ville de Paris; la rivière de Seine; l'obligation de se taire; la crainte d'avoir déplu; loin de moi; près de la ville; digne de louange; indigne de vivre; vivre de pain & d'eau; mourir de douleur; parler de ses affaires; revenir de la campagne; de moment en moment; de loin à loin; peu de biens; assez de beauté; trop de prétentions.*

(¶ Les *Prépositions* A & DE se contractent en un seul mot avec l'article *le*, quand il est suivi d'un mot qui commence par une consonne ou par une *h* aspirée, & avec *les* dans tous les cas; on dit *au* pour *à le*, *du* pour *de le*, *aux* pour *à les*, & *des* pour *de les*. On dit donc *au pape, au héros, du pape, du héros; aux rois, aux reines, aux heros, aux hallebardes, aux amis, aux épées, aux honneurs, aux humeurs; des rois, des reines, des héros, des hallebardes, des amis, des épées, des honneurs, des humeurs.*)

DEPUIS. *Depuis la création du monde; depuis Pâques; depuis deux heures; depuis quel temps? depuis moi; depuis le premier jusqu'au dernier; depuis le palais jusqu'à la cathédrale.*

DÈS. *Dès le commencement; dès l'origine; dès les premiers temps; à prendre cette rivière dès sa source; il a bronché dès le premier pas; je partirai dès que vous voudrez; je répliquai dès qu'il eut fini de parler; dès que vous y consentez, je suis sûr du reste.*

L'abbé Girard (*Vrais principes, Disc. XII*) fait de *dès* une conjonction. Mais, je le demande, est-ce une conjonction dans les cinq premiers exemples que je viens de donner? quand on les rend littéralement en latin, *ab initio, ab origine, à primis temporibus*, &c; peut-on dire que *ab* & *à* soit des conjonctions? C'est le même mot *dès* dans les trois derniers exemples, & il n'y est pas plus conjonction que dans les phrases de l'académicien, *Dès qu'elles entrent sous le pouvoir d'un mari, dès que les dames s'en mêlent, dès que le prince demande* : la vraie conjonction dans ces phrases, c'est *que*, qui lie les propositions incidentes dont il est suivi, à son antécédent sous-entendu, par exemple, *le moment*, qui est le complément immédiat & grammatical de *dès* : ainsi, *dès* est toujours *Préposition*; & c'est comme si l'on disoit, *dès* le moment *qu'elles entrent sous le pouvoir d'un mari*, *dès* le moment *que les dames s'en mêlent*, *dès* le moment *que le prince demande*; & dans mes derniers exemples, *dès* le moment *que vous voudrez*, *dès* le moment *qu'il eut fini de parler*, *dès* le moment *que vous y consentez*.

EN. *Vivre en paix; être en guerre; battre en retraite; parler en père; agir en roi; écrire en anglois; traduire en italien; passer en revûe; il fut tué en combattant; de moment en moment; de point en point; en dix ans il a doublé sa fortune; je le dirai en temps & lieu; il est en oraison, en silence, en pénitence, en prison; chasser en plaine; être en mer; voyager en France; passer en Asie.*

(¶ Cette *Préposition*, primitive dans notre langue, est la *Préposition* IN des latins. Mais nous avons un autre mot *en*, adverbe, qui signifie *de cela, de ce lieu, de cet homme*, &c, & que nous avons tiré du latin *inde*; aussi, selon M. Huet, s'écrivoit-il autrefois *end.*)

ENTRE. *Je me jette entre vos bras; je le placerai entre mes livres; entre nous soit dit; il est entre la vie & la mort; j'arrivai entre chien & loup*, c'est à dire, *sur le soir; il y a grande différence entre promettre & tenir.*

OUTRE. *Outre cela; outre les ouvrages qu'il a donnés sur cette matière, il en a encouragé d'autres par des prix; vous le louez, vous le blâmez outre mesure; outre qu'elle est riche, elle est belle & sage.*

PAR. *J'ai passé par cette ville; il passa par les plus rudes épreuves; prouver par témoins, par écriture, par bonnes raisons; avoir mille écus par an, par mois; plaire par son esprit, par son caractère; il s'est fait tort par ses propos; par où irez-vous? commencez par y réfléchir.*

PARMI. *Parmi les hommes; parmi les ani-*

maux ; parmi nous ; voilà des étoffes parmi lesquelles vous pouvez choisir.

POUR. *Il combat pour la patrie; il est parti pour Rome ; vous oubliez tout pour la chasse ; il passe pour habile ; j'ai eu ce livre pour quarante sous ; donner de mauvaises pointes pour des traits d'esprit ; cet habit est trop léger pour la saison ; voilà une grande foiblesse pour un philosophe ; pour qui tenez-vous ? vous avez de la haîne, de l'aversion pour lui ; pour le présent ; pour un mois ; pour toute la vie ; pour toujours ; pour jamais ; pour lors nous verrons ; faites comme vous voudrez, pour moi je me retire ; souffrir pour souffrir, il vaut mieux dans ses souffrances ne voir que la main de Dieu que celle des hommes ; pour ainsi dire ; j'ai fait tout mon possible pour le désabuser ; il est malade pour avoir fait débauche.*

SANS. *Je m'y rendrai sans doute ; il a vécu sans reproche ; sa traduction est sans faute ; il l'a faite sans aucun secours ; sans la violence qu'on a employée, sans les menaces qu'on lui a faites, il n'y auroit pas consenti ; je sortis sans chapeau & sans épée ; nous y allâmes sans elles ; laissez le dire sans lui répliquer ; je fus condanné sans avoir été entendu ; cela se fera sans qu'il le sache.*

(¶ Je dois remarquer ici un usage équivoque de cette *Préposition*, contre lequel il est bon de se tenir en garde. *J'aurois gagné mon procès sans vous ;* cela signifie, dit-on, Si vous n'aviez pas sollicité contre moi : cela peut être, j'en conviens ; mais *sans vous* peut signifier aussi, Sans le secours de vos sollicitations pour moi, Quand même vous n'auriez pas sollicité pour moi. Il vaut donc mieux prendre un tour différent, & dire, par exemple, dans le premier sens : *J'aurois gagné mon procès sans vos oppositions*, & dans le second sens : *J'aurois gagné mon procès sans votre secours, sans votre appui.*)

SELON. *Il se décidera selon l'occasion ; chacun sera récompensé selon ses œuvres ; cela n'est pas selon la raison ; c'étoit, selon S. Augustin, la pensée de Manès ; se gouverner selon le temps, selon les occurrences ; selon votre avis, selon mon sentiment, selon vous, selon moi, il s'y est mal pris ; il sera payé selon qu'il travaillera ; on le traitoit selon qu'il fésoit bien ou mal.*

SOUS. *Tout ce qui existe sous le ciel ; une eau qui coule sous terre ; se coucher sous un arbre ; mettre un oreiller sous sa tête, un carreau sous ses pieds ; porter sous le bras ; vendre sous le manteau* (en cachette) ; *enfermé sous la clef ; retiré sous une ville, sous le canon d'une ville ; être sous les armes ; cela s'est passé sous mes ieux ; je le veux bien sous cette condition, sous cette réserve ; nous sommes sous la domination, sous l'obéissance, sous la puissance d'un prince bon & juste ; nous serons heureux sous son règne ; cela se fera sous vingt quatre heures ; j'ai tous mes livres sous la main ; agir sous main ; passer sous silence ; traiter sous seing privé ; défendre une chose sous peine de la vie ; sous prétexte de le défendre ; sous ombre de piété ; sous votre bon plaisir ; sous la protection du Ciel.*

SUR. *Mettez cela sur la table ; cet oiseau étoit perché sur un arbre ; s'apuyer sur un bâton, sur un foible roseau ; les globes célestes roulent sur nos têtes ; il y a guerre sur terre & sur mer ; ville située sur la Meuse, sur la frontière ; cette maison a vûe sur le jardin, sur la campagne, sur la rivière ; je l'écrirai sur mon regiſtre ; avoir autorité, inspection, de l'ascendant sur quelqu'un ; l'emporter sur quelqu'un ; je compte sur vous, sur votre parole ; écrire sur parole ; je vous le promets sur mon honneur ; il vint sur le midi, sur les trois heures ; il étoit sur le point de sortir, sur son départ ; notes sur l'Encyclopédie ; défendre une chose sur peine de la vie ; être sur pied ; remettre ses affaires sur pied ; être sur ses pieds ; être sur le bon pied, sur un bon pied.*

VERS. *Vers l'Orient ; vers Toulouse ; vers où allez-vous ? tournez-vous vers moi ; se tourner vers Dieu ; lever les mains, les ieux vers le ciel ; il est envoyé vers les princes d'Allemagne ; il est arrivé vers midi, vers le soir, vers la fin du mois, vers le commencement de l'été.*

(¶ Ce tableau des *Prépositions* françoises n'est pas complet, vont me dire les gens à routine, qui ont vu tant d'autres mots comptés pour tels dans les Grammaires & dans les Dictionnaires. Je ne me défends pas d'en avoir abrégé la liste, & celle même que j'ai donnée autrefois dans la première Encyclopédie & dans ma Grammaire générale : ce changement annonce que je ne l'ai pas fait sans des raisons que j'ai crues bonnes ; je vas les mettre sous les ieux du lecteur, en suivant l'ordre alphabétique des mots qu'on a pris jusqu'ici pour des *Prépositions.*

1. ATTENANT. C'est un adjectif ; *la maison attenante, attenante à la mienne :* c'est un mot composé de *tenant à*, participe de *tenir à ;* & le verbe *attenir* lui-même a été usité, comme on peut le voir dans le Dictionnaire de Borel. Voilà donc deux titres pour exclure ce mot de la classe des *Prépositions*. Quand il semble employé comme *Préposition*, c'est qu'il y a ellipse : *l'église est attenant le château*, c'est à dire, *l'église est* l'édifice *attenant à le château ;* ou en décomposant le mot & le regardant comme participe, *l'église est tenant à le château, au château ;* & alors il n'y a aucune ellipse.

2. ATTENDU. C'est le supin ou le participe

passif du verbe *attendre*, mais pris dans le sens etymologique d'*attendre* (faire attention); en sorte que *attendu*, quand il a l'air d'une *Préposition*, signifie *attention faite à*. Ainsi, quand on dit, par exemple, *on le respecte attendu sa naissance*, *attendu qu'il est homme de bien;* c'est comme si l'on disoit, *attention faite à sa naissance*, *à ce qu'il est homme de bien;* ou encore, *par attention à sa naissance*, *à ce qu'il est homme de bien*.

3. 4. Auprès, Autour, indiquent, par leur propre formation, qu'ils sont adverbes; puisqu'ils sont composés de la *Préposition A*, de l'article *le*, & de l'un des noms *près* ou *tour: à le près*, *à le tour*, en trois mots; en suite *al près*, *al tour*, puis *au près*, *au tour*, en deux mots (c'étoit ainsi qu'il falloit continuer d'écrire, & l'on feroit bien d'y revenir); & enfin *auprès*, *autour*, en un seul mot. Ainsi, *Auprès* veut dire *à un terme* ou *à un point voisin*, *au voisinage;* & *Autour* signifie *au contour*, *dans le contour*.

5. Avant. On ne peut douter que ce mot ne soit nom dans ces phrases, que le Dictionnaire même de l'Académie autorise : *l'avant d'un vaisseau*, qui est opposé à *l'arrière; le château d'avant*, pour dire *de proue*. Ce n'est pas moins un nom, quand on dit, *pousser en avant*, *aller en avant*, *de là en avant*, *mettre en avant:* car il n'y a qu'un nom qui puisse être le complément de la *Préposition* en.

Mais pourra-t-on dire aussi que c'est un nom dans ces phrases, où l'on a coutume de le regarder comme une *Préposition*, *avant trois heures*, *avant l'examen*, *avant moi*, *avant toutes choses?* Sera-ce un nom dans celles-ci, où tout le monde le traite d'adverbe, *bien avant dans la nuit*, *fort avant dans la terre*, *assez avant dans la Géométrie ?*

C'est un principe incontestable, que la nature des mots est immuable; & il faut en conclure que, si *avant* est une fois nom, il le sera toujours. Quand il est employé d'une manière qui semble en faire une autre espèce de mot; l'ellipse est la cause de cette irrégularité apparente, & le supplément remet tout dans l'ordre : à l'*avant* de *trois heures*, à l'*avant* de l'*examen*, à l'*avant* de *moi*, à l'*avant* de *toutes choses; bien* en *avant dans la nuit*, *fort* en *avant dans la terre*, *assez* en *avant dans la Géométrie*.

Mais si *avant* est un nom, comment peut-on regarder *arrière* comme un adverbe? & si *arrière* est adverbe, pourquoi vouloit-on qu'*avant* fût *Préposition?* Ces deux mots sont de même espèce, comme opposés; ils sont tous deux noms : & il ne faut, pour s'en convaincre, que voir le Dictionnaire même de l'Académie au *mot* Arrière, & les mots composés de l'un & de l'autre; *arrière-garde* ou garde de l'arrière, *avant-garde* ou garde de l'avant; *arrière-corps*, & *avant-corps*, *arrière-cour* & *avant-cour*, *arrière-main* & *avant-main*.

Quand un infinitif est complément du mot *avant*, Vaugelas est d'avis (*Remarq.* 274), qu'il faut mettre *que de* entre *avant* & le verbe; & cette décision a été adoptée & défendue par du Marsais. (*Voyez* Avant.) Il faut donc dire, suivant cette règle, *avant que de mourir*, & non pas *avant de mourir*, & encore moins *avant mourir*, dont personne ne s'avise aujourdhui.

Cependant bien des écrivains estimables disent aujourdhui *avant de;* & Voltaire dit *avant que de* & *avant de* dans sa tragédie de Tancrède :

Mes ieux seront témoins de votre fier courage,
Et vous auront vu vaincre *avant de* se fermer.

Act. I, *sc.* I.

Ma chère Aménaïde, *avant que de* quitter
Ce jour, ce monde affreux que je dois détester.

Act. V, *sc.* 5.

Ce poète regarde donc l'usage du moins comme douteux à cet égard; sans quoi, il se chargeroit volontairement d'un barbarisme, que nulle licence poétique ne sauroit autoriser. Or si l'usage est une fois partagé, je ne doute pas qu'*avant de* ne l'emporte bientôt sur *avant que de;* 1°. par la raison même de la nouveauté; 2°. à cause du plus de brièveté; 3°. parce que l'explication analytique de la nouvelle phrase est plus aisée & plus simple que celle de l'ancienne : *avant de mourir*, c'est analytiquement à l'*avant de mourir*, comme *au moment de mourir*, les deux noms *avant* & *moment* étant également déterminés par *de mourir;* ou bien *avant* le moment *de mourir*, ce qui seroit plus simple, pour ceux mêmes qui regarderoient encore *avant* comme une *Préposition*, que d'expliquer le *que* suivant par *hoc quod*, que Du Marsais traduit par *la chose*, sans tenir aucun compte de *quod*.

6. Concernant, employé comme dans cette phrase, *J'ai lu plusieurs écrits concernant cette dispute*. C'est, selon le Dictionnaire de l'Académie, un participe, que l'usage a rendu indéclinable, & qui signifie la même chose que... *touchant*. Ce n'est donc pas une *Préposition*. L'exemple ci-dessus peut en effet s'expliquer ainsi : *J'ai lu plusieurs écrits* qui concernoient *cette dispute*.

7. 8. Deça & Dela. Ce sont des noms : 1°. parce qu'on les emploie comme compléments des *Prépositions; au deça*, *au dela*, *de deça*, *de dela*, *par deça*, *par dela*, *en deça*, *en dela :* 2°. parce qu'on leur donne, comme aux autres noms, des compléments déterminatifs amenés par la *Préposition* de; *au deça* ou *au dela de la rivière*, *en deça des monts*, *au dela de nos espérances :* 3°. parce que, selon le Dictionnaire de

l'Académie (au *mot* Ça), *Deça* marque (ou exprime) le côté, du point que l'on spécifie, le plus proche de celui qui parle; & *Dela*, le côté le plus éloigné; en sorte que, quand je dis *au deça* ou *au dela de la rivière*, c'est comme si je disois *au côté le plus proche* ou *au côté le plus éloigné de la rivière*, où l'on voit l'exacte synonymie de *deça* avec *côté le plus proche*, & de *dela* avec *côté le plus éloigné*.

Quand ces mots sont suivis immédiatement d'un nom, il y a, entre deux, ellipse de la *Préposition* DE : *par deça les monts*, *par dela les Pyrénées*, c'est à dire, *par* le *deça* de *les monts* (ou *des monts*), *par* le *deça* de *les Pyrénées* (ou *des Pyrénées*); comme on dit *hotel Dieu*, *palais Bourbon*, *église S. Louis*, pour *hotel* de *Dieu*, *palais* de *Bourbon*, *église* de *S. Louis* : les mots *Deça* & *Dela* ne sont pas plus *Prepositions* dans les premiers exemples, que ne le sont les mots *hotel*, *palais*, *église*, dans les derniers; ce sont des noms d'un côté comme de l'autre.

Quand *Deça* & *Dela* ne sont suivis d'aucun complément, c'est qu'il est sousentendu; car ce sont des mots nécessairement relatifs : *c'est bien encore par deça* ou *en dela*, c'est à dire, *par* le *deça* ou en *dela* du terme dont on a parlé auparavant.

L'Académie écrit *De-çà*, *De-là*, ou *De çà*, *De là*, en deux mots & avec l'accent grave. Je conviens qu'originairement chacun de ces noms peut avoir été formé du mot *de* & du mot *çà* ou *là*; mais aujourdhui chacun est un nom, & conséquemment un mot unique qui doit s'écrire en une pièce & sans accent, afin qu'il n'ait pas l'air d'un mot indéclinable. Il est pourtant des cas où il faut écrire en deux mots *De çà* & *De là*, parce que *çà* & *là* sont des mots distincts qui signifient à peu près *un lieu* & *un autre lieu* : ainsi, comme on dit, *il court çà & là*, on doit aussi dire & écrire, *il court de çà & de là*; c'est à dire, *en un lieu & en un autre*, *de lieu en lieu*. On doit écrire encore *De là*, quand on sousentend un nom avant *là*, comme quand on dit, *De là vinrent les peuples qui inondèrent l'Europe*, c'est à dire, *De* ce pays-*là*; *De là sont nées les guerres de Religion*, c'est à dire, *De* ces causes-*là*; *De là il s'ensuit*, c'est à dire, *De* ce principe-*là* : le mot *là*, dans ces exemples, est une particule démonstrative.

9. 10. Dedans & Dehors. 11. 12. Derrière & Devant. 13. 14. Dessous & Dessus. Ce sont des noms : car, 1°. ils reçoivent l'article indicatif *le*, *les*; 2°. ils sont quelquefois modifiés par des adjectifs physiques; 3°. ils deviennent compléments des *Prépositions*; 4°. ils en deviennent même les termes antécédents, pour être déterminés par des compléments. *Le dedans de la maison*; *les dedans du château sont magnifiques*; *le dedans ne répond pas au dehors*; *cette place ne vaut rien, quoiqu'elle ait de beaux dehors*: *sur les derrières de l'armée*; *en devant de la maison*; *un beau devant d'autel*; *aller au devant de quelqu'un*, *au devant du mal*; *prendre les devants* : *le dessous des cartes*; *au dessus* ou *au dessous de Paris*; *il a eu du dessous*; *elle aura le dessus*; *mettez-en par dessous & par dessus*; *j'ai vu le dessus de la lettre*; *les dessous de ces ornements sont presque aussi riches que les dessus*.

Les suppléments de l'ellipse ramèneront encore ces mots à la même destination, dans le cas où on les croit *Prépositions* ou adverbes. *Ni dedans ni dehors la ville*, *par dedans l'église*, *pour dehors l'enceinte*, *il est dehors*, *restez dedans*; *Derrière l'autel*, *devant la porte*, *marchez derrière*, *retirez-vous de devant nous*; *Dessus* ou *dessous la table*, *par dessous la porte*, *de dessus la voûte*, *montez dessus*, *cachez-vous dessous* : c'est à dire, *Ni* en *dedans ni* en *dehors* de *la ville*, *par* le *dedans* de *l'église*, *pour* le *dehors* de *l'enceinte*, *il est* en *dehors*, *restez* en *dedans*; *Au derrière* de *l'autel*, au *devant* de *la porte*, *marchez* en *derrière*, *retirez-vous de* le *devant* de *nous*; *Au dessus* ou au *dessous* de *la table*, *par* le *dessous* de *la porte*, *de* le *dessus* de *la voûte*, *montez* au *dessus*, *cachez-vous* au *dessous*.

15. Devers. C'est également un nom, puisqu'il est très-souvent à la suite des *Prépositions* DE & PAR, comme leur complément : *il vient de devers Lyon*, *il a quelque argent par devers soi*, *nous passâmes par devers Nanci*. C'est donc un nom partout, & il suppose la *Préposition* DE après soi : *il vient de* le *devers* de *Lion*, *il a quelque argent par* le *devers* de *soi*, *nous passâmes par* le *devers* de *Nanci*.

16. Envers. Les grammatistes vont jeter les grands cris, en voyant retrancher ce mot du catalogue des *Prépositions*; & ils observeront que l'on réunit par la conjonction copulative les mots *Envers* & *Contre*, comme homologues, *envers & contre tous*; & ils en concluront que l'un de ces mots étant *Préposition*, l'autre l'est donc aussi.

Je réponds, 1°. que l'usage, ayant autorisé l'usage d'*Envers* avec un complément immédiat sans l'intervention d'aucune *Préposition*, a pu & peut-être dû autoriser l'union d'*Envers* & de *Contre* avec un complément commun, parce que la conjonction copulative réunit des parties similaires; d'ailleurs l'opinion où l'on a été jusqu'ici qu'*Envers* est une *Préposition*, a dû assez naturellement amener cette réunion : mais un fait de l'erreur ne doit pas servir à la confirmer.

Je réponds 2°. qu'*Envers*, n'étant pas un mot primitif, ne peut être *Préposition*, puisque les *Prépositions* doivent être des mots simples &

primitifs : or il eſt évident qu'*Envers* eſt compoſé de *en* & de *vers*, celui-ci marquant tendance, & celui-là y ajoutant quelquefois l'idée acceſſoire d'oppoſition; d'où vient même qu'on a été amené à dire *envers & contre tous*, parce que les deux mots réunis marquent également oppoſition.

Je réponds 3°. qu'*Envers* eſt quelquefois un nom, de l'aveu de tout le monde, comme quand on dit *l'envers d'une étoffe, d'une robe, d'une manchette; il a mis ſes bas à l'envers; il avoit l'eſprit à l'envers* : or il eſt hors de doute que la nature des mots eſt immuable comme celle des êtres; par conſéquent *Envers*, une fois nom, eſt toujours nom. *Charitable envers les pauvres*, c'eſt donc à dire *charitable* à *l'envers de les pauvres*, à l'égard des pauvres.

17. 18. Excepté. Hormis. Je joins ces deux mots, & parce qu'ils ſont à peu près ſynonymes, & parce qu'ils ſont pareillement dérivés : *Excepté* eſt le participe paſſif du verbe *excepter*; & *Hormis*, qui s'écrivoit il n'y a pas long temps *hors-mis*, eſt compoſé de l'adverbe ſimple *hors* & de *mis*, participe paſſif du verbe *mettre*. Le prétendu complément de ces mots en eſt le ſujet; & comme le ſujet ne vient qu'après, les participes ſont aiſément devenus indéclinables, ce qui a beaucoup contribué à les faire prendre pour ce qu'ils ne ſont pas. *Excepté quelques mépriſes, hormis deux ou trois ſuffrages*, c'eſt à dire, *quelques mépriſes exceptées, deux ou trois ſuffrages mis hors*.

19. Hors. Je viens de le dire, *Hors* eſt un adverbe eſſenciellement relatif à l'étendue ou à la durée, & à tout ce qui peut ſe meſurer par l'un ou par l'autre; il ſignifie à peu près *en dehors*, & c'eſt à cauſe du nom *dehors* compris dans ſa ſignification, qu'il eſt ordinairement ſuivi de *de* : comme *hors de la ville, hors de ſaiſon, hors de raiſon, hors de péril*.

Quelquefois, il eſt vrai, ce mot s'emploie de manière qu'il reſſemble à une *Prépoſition*, & les grammairiens n'ont pas manqué de s'y méprendre : par exemple, *La loi de Mahomet permet tout hors le vin*. Mais on vient de voir que c'eſt un adverbe; il l'eſt donc partout, & l'analyſe l'y ramène au moyen de l'ellipſe : *La loi de Mahomet permet tout*, ſi on met *le vin hors* des choſes permiſes.

Hors vient du latin *Foras*, qui en eſt l'équivalent : le ſeul changement de *f* en *h* eſt commun au paſſage d'une langue à une autre; & c'eſt ainſi que les eſpagnols ont tiré *hado* de *fatum*, *hablar* de *fabulari*, &c.

20. Durant. 21. Joignant. 22. Moyennant. 23. Pendant. 24. Suivant. 25. Touchant. Ce ſont évidemment les participes actifs des verbes *durer, joindre, moyenner, pendre* (dans le ſens d'*exiſter*, comme quand on dit qu'*une cauſe eſt pendante au parlement*), *ſuivre*, & *toucher* (à peu près dans le ſens de *concerner*).

Durant la paix, durant les troubles : c'eſt une ſimple inverſion; *la paix durant, les troubles durant* : on dit même ſans inverſion, *il en jouïra ſa vie durant*.

Sa maiſon eſt joignant la mienne : cette phraſe eſt dans l'ordre; le participe eſt indéclinable comme à l'ordinaire. Si au lieu d'un complément objectif primitif, on lui en donne un ſecondaire, ou ſi on l'emploie ſans complément; *joignant*, avec le même ſens, devient alors adjectif & ſe décline : *une maiſon joignante à la mienne, les maiſons joignantes ont été brûlées*.

Moyennant la grâce de Dieu, moyennant cinquante piſtoles : c'eſt une inverſion; *la grâce de Dieu moyennant, cinquante piſtoles moyennant*, (devenant le moyen).

Pendant la paix, pendant le ſermon : encore inverſion; *la paix pendant, le ſermon pendant*, (exiſtant).

Suivant la loi : il y a ici ellipſe; *en ſuivant la loi*.

Un traité touchant les bornes de la Critique : phraſe dans l'ordre naturel; *un traité* qui touche, qui concerne *les bornes de la Critique. Il m'a entretenu touchant vos affaires* : ellipſe; *il m'a entretenu* de propos *touchant vos affaires* (qui touchoient, qui concernoient *vos affaires*).

26. Jusque ou Jusques. Ce mot, regardé par Vaugelas (*Rem.* 514) & par l'Académie même, comme une *Prépoſition*, & par l'abbé Girard (*Diſc.* xij) comme une conjonction, eſt en effet un adverbe de quantité, qui marque principalement une tendance ſans diſcontinuation ou ſans exception vers un terme. *Travailler depuis le matin juſqu'au ſoir, il eſt allé juſqu'à Rome, il aime juſqu'à ſes ennemis*; c'eſt à dire, *avec une tendance continue* vers le ſoir, vers Rome, *avec tendance ſans exception* vers ſes ennemis. C'eſt à cauſe de cette idée de tendance, qui eſt eſſenciellement relative, que ce mot exige toujours à ſa ſuite, ou un autre adverbe, ou une *Prépoſition* avec ſon complément, qui ſerve à exprimer le raport de tendance & le terme conſéquent : *juſque hors des murs, juſqu'à demain, juſque dans la maiſon, juſque ſur l'autel, juſque vers midi*.

Cette néceſſité de donner un complément à *juſque*, eſt préciſément ce qui l'a fait prendre pour une *Prépoſition*. Mais j'ai déja remarqué que le complément immédiat d'une *Prépoſition* eſt néceſſairement un nom, un pronom, ou un infinitif; au lieu que *juſque* n'eſt ſuivi immédiatement que d'un adverbe ou d'une phraſe adverbiale.

On réplique à la vérité, que nous avons bien d'autres exemples de *Prépoſitions* ſuivies immédiatement par d'autres *Prépoſitions*; par exemple,

pour de l'argent, *pour après le dîner*, *avec de la patience.* Mais l'ufage & la connoiffance des *Prépofitions* nous avertiffent que, dans les exemples cités & autres pareils, il y a ellipfe du complément de la première *Prépofition :* par exemple, *pour* le prix *de l'argent*, *pour* être terminé *après le dîner*, *avec* la vertu *de la patience*. Au contraire, on ne peut imaginer entre *jufque* & la *Prépofition* fuivante aucun complément raifonnable, parce que ni la nature du mot ni l'ufage n'en autorifent aucun.

Jufque, m'a-t-on dit, eft une *demi-Prépofition*, qui ne marque complètement le raport qu'elle défigne, qu'au moyen d'une autre *Prépofition* qui la fuit. Comment prouveroit-on une maxime néceffairement inconnue en Grammaire ? tout mot y eft déterminé à une efpèce, & en eft un individu complet; *jufque* feroit-il feul une exception à une loi néceffaire, quoiqu'il foit aifé de l'y ramener ?

27. Malgré. C'eft le fubftantif *gré* (volonté libre & franche) & l'adjectif *mal* (mauvais): témoin la phrafe, *Bon gré*, *mal gré*, c'eft à dire, de bon gré ou de mauvais gré. Ce n'eft donc jamais une *Prépofition ;* & quand cette locution, mife mal à propos en un feul mot, femble en faire la fonction, c'eft qu'il y a ellipfe. *Il eft forti malgré fon maître*, c'eft à dire, contre le *mal gré* de *fon maître* ; c'eft le fens propre : *Il eft forti malgré la pluie*, c'eft à dire, dans un fens peut-être figuré, contre le *mal gré* de *la pluie*, ou plus fimplement, contre le *mal gré* que devoit infpirer *la pluie : Il eft forti malgré que j'en euffe*, c'eft à dire, quoi*que j'en euffe mal gré*, volonté contraire.

28. Nonobstant. Ce mot eft dérivé, ou plus tôt compofé des deux mots latins *non obftans* (ne fefant point obftacle, ou empêchement); c'eft le latin même francifé & gardant le même fens en françois: on peut donc regarder le mot françois comme participe d'un verbe qui n'eft ufité qu'à ce mode, & qui répond littéralement au participe latin *non obftans ;* & ajoutons que ce participe s'emploie en francois par inverfion, comme d'autres qu'on vient de voir, fe plaçant avant fon fujet. *Nonobftant l'appel*, *nonobftant fes craintes*, c'eft à dire, *l'appel nonobftant*, *fes craintes nonobftant* (ne fefant obftacle ni empêchement).

29. Sauf. C'eft fans contredit un adjectif, fufceptible de la différence des genres & des nombres; *Vous arriverez fain & fauf*, *il eut la vie fauve*, *nous échapâmes fains & faufs*, *il en eft revenu bagues fauves :* il répond au latin *falvus*, & en eft dérivé. Il eft donc toujours adjectif, & jamais *Prépofition :* auffi l'Académie dit-elle fimplement dans fon Dictionnaire, que *fauf* fe met quelquefois par manière de *Prépofition ;* ce qui veut dire fimplement qu'il fe place par inverfion avant fon fujet, & qu'alors il demeure indéclinable. *Sauf le refpect que je vous dois*, *fauf toute erreur de calcul*, *fauf mes droits*, *fauf les apparences :* en rétabliffant l'ordre direct, on diroit, *le refpect que je vous dois* étant *fauf*, *toute erreur de calcul* étant *fauve*, *mes droits* étant *faufs*, *les apparences* étant *fauves*.

Je terminerai cette difcuffion critique par une objection tirée de la *Grammaire françoife* de l'abbé Regnier (*in-12*, *p.* 590 : *in-4°*, *p.* 622). En parlant de *Deffus* & *Deffous*, de *Dedans* & *Dehors*, il dit que depuis cinquante ans c'eft l'ufage de les traiter d'adverbes : « L'ufage, ajoûte-» t-il, eft un maître ou un tyran, auquel il faut » toujours obéir en matière de langue ». On pourroit étendre aifément cette objection à tous les mots dont je viens de parler, & infifter encore fur ce qu'aujourdhui l'ufage a quatre-vingts ans de plus.

Mais la maxime de l'abbé Regnier n'eft pas vraie fans reftriction : s'il falloit s'y conformer fans appel, il faudroit, contre l'évidence du fait, continuer de dire que nos noms ont des cas ; puifque c'eft, dans notre Grammaire, un ufage auffi ancien que notre Grammaire même. La vérité eft que l'ufage n'a de pouvoir que fur le langage national ; & que c'eft à la raifon, éclairée par des principes folides & réfléchis, à diriger le langage didactique : dès qu'on remarque qu'un terme technique préfente une idée fauffe ou obfcure, ou qu'il eft appliqué d'une manière abufive ; on peut & on doit, ou l'abandonner, ou lui en fubftituer un autre plus convenable.

D'ailleurs, à bien examiner l'état de la queftion, il ne s'agit pas ici fimplement de qualifier les mots par des noms : mais les notions des efpèces de mots une fois admifes, il s'agit de décider fi ces mots font de telle ou de telle efpèce; ce qui eft une affaire, non d'ufage & d'autorité, mais de difcuffion & de pur raifonnement.

II. Les *Prépofitions* latines fe divifent en trois claffes ; favoir, 1°. celles dont le complément doit être à l'accufatif, 2°. celles dont le complément doit être à l'ablatif, 3°. celles dont le complément eft quelquefois à l'accufatif & quelquefois à l'ablatif. Parcourons ces trois claffes, en fuivant dans chacune l'ordre alphabétique.

j. Il y a vingt-deux *Prépofitions* latines dont le complément doit être à l'accufatif.

Ad. *Claffem ad Pergama mifi*, Virg. *Ad me fuit*, Cic. *Ad judicem dicere*, Cic. *Ad arbitrium*, Cic.

Ante. *Ante oculos*, Ter. *Ante me illum diligo*, Cic. *Ante alios felix*, Virg. *Ante diem tertium*, Cic.

Apud. *Apud forum*, Ter. *Apud forum federe*, Cic. *Apud exercitum effe*, Cic. *Apud Platonem fcriptum eft*, Cic. *Apud matrem rectè eft*, Cic. *Sum apud te primus*. Ter.

Circa

Circa & Circum. *Quum Rullus Capuam & urbes circà Capuam, occupavit*, Cic. *Circà eum mensem*, Plin. *Circùm littora*, Virg.

Cis & Citra. *Cis Euphratem*, Cic. *Cis paucos dies*, Plaut. *Citrà Rhenum*, Cæſ. *Citrà ſenatûs auctoritatem*, Cic. *Citrà ſudorem*, Celſ.

Contra. *Contrà Neptunum & Venerem contràque Minervam*, Virg. *Contrà exſpectationem omnium*, Cæſ. *Contrà aliquem ſtare*, Plaut. *Italiam contrà*, Virg.

Erga. *Affecti ergà amicum ſimus eodem modo quo ergà noſmetipſos*, Cic. *Pro meo ſummo ergà te amore*, Cic.

Extra. *Extrà viam*, Cic. *Extrà modum*, Cic. *Extrà jocum*, Cic. *Extrà culpam eſſe*, Cic. *Extrà pretium*, Plaut.

Infra. *Infrà ſenſum & ingenium alicujus eſſe*, Horat. *Me infrà ætatem filii ſui poſuit*, Tit.-Liv. *Infrà ſe omnia humana ducit*, Cic.

Inter. *Inter omnes potentiſſimus odor*, Plin. *Inter ſpem metumque*, T. Liv. *Inter me & Scipionem*, Cic. *Inter vina*, Horat. *Inter paucos dies*, T. Liv. *Quum inter homines eſſet*, Cic.

Intra. *Intrà parietes meos*, Cic. *Rapi intrà juventam*, Tacit. *Hortenſii ſcripta tamen intrà famam ſunt*, Quintil. *Intrà modum, intrà legem*, Cic.

Ob. *Ob adulterium cæſus*, Virg. *Ob avaritiam laborat*, Hor. *Ob formidinem*, Tacit. *Ob oculos*, Cic. *Ob abſolvendum*, Cic. *Ob ſtultitiam pretium fero*, Ter.

Penès. *Iſthæc penès vos pſaltria eſt*, Ter. *Omnia ſunt bona quem penès eſt virtus*, Plaut. *Penès te es?* Hor. *Penès auctores ſit fides*, Plin. *Penès eum ſumma imperii erat*, T. Liv. *Penès te culpa eſt*, Ter. *Ut penès eoſdem pericula belli penès quos præmia eſſent*, T. Liv.

Per. *Per otium*, Cic. *Tot per annos*, Tacit. *Per ſomnium*, Cic. *Per ſimulationem amicitiæ*, Cic. *Per membranas oculorum*, Cic. *Per me nulla eſt mora*, Ter. *Ego te per deos oro*, Cic.

Ponè. *Ponè caſtra*, T. Liv. *Ponè tergum*, Tacit. *Ponè nos recede*, Plaut.

Post. *Poſt ſexennium, poſt diem tertium*, Cic. *Poſt legem hanc conſtitutam*, Cic. *Poſt tergum*, Cæſ.

Præter. *Omnes præter unum*, Cic. *Præter modum*, Cic. *Præter ſuorum ora*, Tacit. *Præter mœnia fluere*, T. Liv. *Attici in eo genere præter cæteros excellunt*, Cic. *Præter æquum & bonum*, Ter. *Præter ſpem ſalvæ ſumus*, Plaut.

Supra. *Mare quod ſuprà terram eſt*, Cic. *Quum hoſtes ſuprà caput ſint*, T. Liv. *Suprà vires*, Horat. *Suprà humanam ſpem*, T. Liv.

Trans. *Trans Tiberim, trans Euphratem*, Cic. *Cœlum, non animum, mutant qui trans mare currunt*, Hor.

Ultra. *Ultrà Tiberim*, Cæſ. *Mollitiis ultrà famam fluens*, Paterc. *Ultrà Æthiopiam*, Sall.

ij. Il y a neuf *Prépoſitions* latines dont le complément doit être à l'ablatif.

A, *Ab*, ou *Abs*. Ces trois mots ont le même ſens, & il n'y a de choix entre eux que relativement à l'harmonie : *à* ſe met devant les mots qui commencent par une conſonne; *ab*, devant ceux qui commencent par une voyelle, par une diphthongue, ou par l'une des conſonnes *j*, *l*, *r*, *s*; & *abs*, devant ceux qui commencent par le *c* dur, par *q*, ou par *t*. *Defendo à frigore myrtos*, Virgil. *Cujus à morte*, Cic. *A dicendo deterrere*, Cic. *Diſcedo ab illo*, Ter. *Inops ab amicis*, Cic. *Ab romanis*, T. Liv. *Ab Jove Neptunoque*, Hor. *Ab lævâ*, Virg. *Regnumque ab ſede Lavini tranſferet*, Virg. *Abs te ſeorſùm ſentio*, Plaut.

Absque. *Abſque te*, Plaut. *Abſque eo*, Ter.

Cum. *Cum primâ luce*, Ter. *Cum imperio eſſe*, Cic. *Cum bonâ ſpe adoleſcentes*, Sall.

De. *De prandio ſomnus*, Plaut. *De die*, Ter. *De mediâ nocte*, Cæſ. *De ſententiâ amicorum*, Cic. *De more*, Virg. *De ſcripto dicere*, Cic.

È. ou Ex. Le premier de ces mots ſe met communément devant les conſonnes, & le ſecond devant les voyelles & devant quelques conſonnes, ſurtout devant les liquides. *È lecto ſurgere*, Ter. *È viâ languere*, Cic. *Statim è ſomno*, Tacit. *È renibus laborare*, Cic. *È re natâ*, Ter. *Ex arte*, Cic. *Ex equo pugnare*, Plin. *Ex intervallo non apparere*, T. Liv. *Ex conſulatu profectus eſt*, Cic. *Ex beſſe hæres*, Plin. j. *Ex denunciato*, Senec. *Ex facili*, Plin. *Ex dignitate viſum eſt*, T. Liv. *Ex re & ex tempore*, Cic.

Præ. *Præ oculis*, Cic. *Præ gaudio ubi ſim neſcio*, Ter. *Aurum quod mihi fuit præ manibus*, Plaut. *Præ nobis beatus*, Cic.

Pro. *Hoc, non modo non pro me, ſed contrà me eſt*, Cic. *Pro noſtrâ amicitiâ te rogo*, Cic. *Pro meâ parte*, Cic. *Quibus inertia pro ſapientiâ fuit*, Tacit. *Pro deliciis crudelitas illi fuit*, Cic. *Sedere pro æde Caſtoris*, T. Liv.

Sine. *Sine auro*, Ter. *Imperium ſine fine*, Virg. *Sine controverſiâ*, Cic.

Tenus. *Capulo tenùs*, Virg. *Tauro tenùs regnare*, Cic. *Eſt quodam prodire tenùs*, Hor. On trouve le génitif pluriel avec *tenùs*, & cela s'explique par l'ellipſe : *Lumborum tenùs*, Cic. ſuppl. *regione*. Remarquez auſſi que *tenùs* ſe met toujours après ſon complément.

iij. Il y a enfin quatre *Prépoſitions* latines dont

le complément est quelquefois à l'accusatif & quelquefois à l'ablatif.

In, avec l'accusatif pour marquer le mouvement ou un raport de tendance. *In milites liberalis*, Cic. *In lucem bibere*, Mart. *In improbos populum inflammare*, Cic. *In Syriam decretæ legiones*, Cic. *In media arma ruere*, Virg. *In potestatem suam redigere*, Cic.

Avec l'ablatif pour marquer le repos. *Sentio nisi in bonis amicitiam esse non posse*, Cic. *In diebus paucis*, Ter. *In Alexandriâ*, Cic. *In armis erant*, T. Liv. *In suâ potestate esse*, T. Liv.

Le choix du cas est quelquefois indifférent. *In equum trajanum includere*, Cic. *Imaginem includit in clypeo*, Cic. *Incidere in æs* T. Liv. *Incidere in ære*, Cic. *Stare in pedes*, Plin. *Stans pede in uno*, Hor.

Sub, avec l'accusatif. *Postesque sub ipsos nituntur gradibus*, Virg. *Sub prima frigora*, Virg. *Sub lucis ortum*, T. Liv. *Sub eas litteras statim recitatæ sunt tuæ*, Cic.

Avec l'ablatif. *Sub nomine pacis bellum latet*, Cic. *Sub judice lis est*, Hor. *Sub fine morbi*, Cic. *Sub eodem tempore*, Ovid.

Subter, avec l'accusatif. *Plato iram in pectore, cupiditatem subter præcordia locavit*, Cic. *Augusti subter vestigia tecti Æneam duxit*, Virg.

Avec l'ablatif. *Ferre libet subter densâ testudine casus*, Virg.

Super, avec l'accusatif. *Super garamantas & indos proferet imperium*, Virg. *Super ripas fluminis effusus*, T. Liv. *Super cænam occisus*, Suet. *Super morbum etiam fames afflixit*, T. Liv.

Avec l'ablatif. *Multa super Priamo rogitans, super Hectore multa*, Virg. *Super fronde viridi*, Virg. *Nec super ipse suâ molitur laude laborem*, Virg. *Super aliquâ re scribere*, Cic.

Les grammairiens ont aussi placé, dans la classe des *Prépositions* latines, des mots qui n'en sont point & que j'ai en conséquence retranchés du tableau. Je dois justifier mon opinion à cet égard; & je vas le faire, en suivant encore l'ordre alphabétique des mots faussement pris pour des *Prépositions*.

1. Adversum & Adversus. Ces deux mots sont exclus de droit du nombre des *Prépositions*, parce qu'ils ne sont ni simples ni primitifs, puisqu'ils sont évidemment composés de *ad* & d'un autre mot.

Adversum est le neutre de l'adjectif *adversus, a, um*, employé elliptiquement dans les phrases où on l'a pris pour *Préposition*. *Adversùs* est un adverbe, composé de *ad* & de *versùs*. L'un & l'autre a un complément à l'accusatif, à cause de la *Préposition* AD sousentendue, ainsi que je vas le faire voir de *versùs*; ou même à cause de *ad*, qui est l'une de leurs racines.

C'est ainsi qu'il faut entendre & expliquer les exemples suivants : *Non contendam ego adversùs te*, Cic. *Reverentia adversùs homines*, Cic. *De illâ adversùs hunc loqui*, Ter. *Id gratum fuisse adversum te*, Ter.

2. Circiter. C'est un véritable adverbe, formé de *Circà* ou de *Circùm*; de même qu'on a formé *acriter* de *acris*, *duriter*, de *durus*, *prudenter* de *prudens*. Si l'on trouve quelquefois ce mot employé avec un accusatif, c'est qu'il y a à suppléer une *Préposition* qui puisse régir ce cas : ainsi, *Dies circiter quindecim iter fecerunt*, Cæs. c'est à dire, *iter fecerunt circiter* per *quindecim dies*.

La preuve en est 1°. que l'on trouve *Circiter* avec une *Préposition* exprimée; comme *Ad sextum circiter idus maïas*, Cic : 2°. qu'on le trouve avec l'ablatif, qui suppose une autre *Préposition*; comme *Circiter horâ decimâ noctis*, Cic. c'est à dire *Circiter* in *horâ decimâ noctis* : 3°. qu'on le rencontre même sans autre cas que le nominatif; comme *Ex omni copiâ circiter pars quarta erat*, Sall.

3. Clam est employé sans complément & signifie *secrètement*, *en cachette*, *à la dérobée*; c'est un véritable adverbe. *Clam ferro incautum superat*, Virg. Si on le trouve avec un complément, c'est celui d'une *Préposition* sousentendue; & de là vient qu'on le trouve tantôt avec l'accusatif & tantôt avec l'ablatif. *Bona multa faciam clam meam hanc uxorem*; Plaut. suppl. *ergà*. *Clam præceptore*, Cic. suppl. *à*.

4. Coram est pareillement employé sans complément & comme adverbe : *Coram in os laudare aliquem*, Ter. (Louer quelqu'un en face ouvertement). *Coram tecum loquar*, Cic. (Je vous parlerai ouvertement). Si on le trouve donc avec un ablatif, ce cas est le complément d'une *Préposition* sousentendue, & communément de *pro* (devant) : *Coram patribus*, Tacit. *Coram senatu*, Cic. c'est à dire, *coram* pro *patribus*, *coram* pro *Senatu* (ouvertement devant les sénateurs, devant le Sénat).

5. Juxta est aussi un adverbe, qui paroît dérivé de *jungo*, *junxi*, au lieu de quoi l'on disoit anciennement *jugo*, *juxi*, & sans doute *juxtum*; d'où nous vient *juxtà*, ainsi que l'adverbe *juxtim*, que l'on trouve dans Lucrèce. Cette dérivation même est un premier titre pour exclure *juxtà* de la classe des *Prépositions*; & un titre pour le présumer adverbe, c'est que *juxtim* a passé d'usage & qu'il n'est resté que *juxtà*, parce qu'il a le même sens. En effet il y a tant d'exemples qui prouvent que c'est un adverbe, que les Dictionnaires le font *Préposition* & adverbe; ce que j'ai déja dit plusieurs fois être contraire aux vûes immuables de l'institution du langage. *Litteris*

græcis & latinis juxtà eruditus, Tacit. *Æstus hiememque juxtà ferens*, Sall. *Juxtà mecum omnes intelligitis*, Cic. *Rem parvam & juxtà magnis difficilem*, T. Liv.

Quand on trouve *juxtà* ſuivi d'un accuſatif, ce cas eſt le régime d'une *Prépoſition* ſouſentendue. *Juxtà viam, juxtà ripam*, Cic. c'eſt à dire, *juxtà* ad *viam, juxtà* ad *ripam. Juxta ſeditionem ventum*, Cæſ. il eſt clair qu'il faut encore ſuppléer *ad* avant *ſeditionem*.

6. Palam s'emploie ſans complément & ſe joint, comme homologue, avec des adverbes ou des phraſes adverbiales. *Alterum quidem, ut videmus, palàm; alterum, ut ſuſpicamur, obſcuriùs*, Cic. *Exercitum educunt, Pompeïus clàm & noctù, Cæſar palàm atque interdiù*, Cæſ. *Palàm beatus*, Ter. On trouve, dans Cicéron, *palàm*, accompagné d'une *Prépoſition*, ce qui prouve que *palàm* ne l'eſt point: *Palàm in ore atque oculis omnium*.

Ainſi, quand on rencontre *palàm* avec un ablatif, ce nom eſt le complément d'une *Prépoſition* ſouſentendue. *Palàm populo*, T. Liv. c'eſt *palàm* pro *populo* (publiquement devant le peuple): *Palàm luce*, Virg. c'eſt *palàm* in *luce* (manifeſtement au grand jour).

7. Propè eſt un adverbe qui répond à notre *près*: notre *près* eſt toujours ſuivi de la *Prépoſition* de; & le *propè* des latins ſuppoſe toujours *ad* ou *ab*, ſelon qu'il eſt accompagné d'un accuſatif ou d'un ablatif. *Propè*, comme les autres adverbes, reçoit la forme comparative *propiùs*, & la forme ſuperlative *proximè*, d'où l'on a même tiré enſuite les adjectifs *propior* & *proximus*. Or tous ces mots ſe conſtruiſent également avec l'accuſatif, ſoit en exprimant la *Prépoſition* ad, ſoit en la ſouſentendant: *Eidem quum propè ad annum octogeſimum proſpera manſiſſet fortuna*, Nep. *Ad ſimilitudinem propiùs accedere*, Cic. *Id propiùs fidem eſt*, T. Liv. *Proximè videntur ad noſtram diſciplinam accedere*, Cic. *Ut quam proxima Italiam ſit*, Cic. *Proximus ad dominam ſedeto*, Ovid. *Proximus Pompeïum ſedebam*, Cic. On trouve même *proximus* avec un datif, qui eſt l'équivalent de l'accuſatif avec *ad*: *Proximus huic labor eſt*.

Quand on trouve donc un accuſatif ſeul avec *propè*, il eſt évident qu'on doit y ſouſentendre *ad*: ainſi, *Propè me habitat*, T. Liv. c'eſt *propè* ad *me* (près de moi); *Propè metum res fuerat*, T. Liv. c'eſt encore *propè* ad *metum* (près de la peur), peu s'en étoit fallu qu'on ne prît l'alarme; *Propè ſeditionem ventum eſt*, Tacit. c'eſt à dire, *propè* ad *ſeditionem* (près de la ſédition), on en vint preſque à une ſédition; *Cubatis propè Cæſaris hortos*, Hor. ſuppl. *ad*. On trouve dans Cicéron, avec *propè*, la *Prépoſition* A ou AB ſuivie de l'ablatif: *Propè à muris* (près des murs); *Propè ab domo* (près de la maiſon).

Il ſe préſente ici une difficulté: comment *à*, *ab*, ou *abs* d'une part, & *ad* d'autre part peuvent-elles être également les *Prépoſitions* énonciatives de la diſtance? & comment peut-il ſe faire que l'on puiſſe également dire *Propè à Cæſaris Hortis* & *Propè ad Cæſaris hortos?* C'eſt un choix qui dépend de celui du point d'où l'on partiroit pour meſurer la diſtance: ſi l'on va, du lieu qui eſt *propè*, vers les jardins de Céſar, c'eſt *ad*, comme ſi l'on diſoit *Propè* eunti ad *Cæſaris hortos*; ſi l'on part des jardins de Céſar pour venir vers le lieu qui eſt *propè*, c'eſt *à* ou *ab*, comme ſi l'on diſoit *Propè* venienti *à Cæſaris hortis*.

Tout cela prouve que *Propè* n'eſt pas une *Prépoſition*: c'eſt donc un adverbe, & l'on en a une nouvelle preuve en ce qu'on le trouve employé ſeul & ſans aucun cas qui faſſe équivoque. *Propè intueri*, Cic. regarder de près. *Propè adventat*, Plaut. (il arrive preſque) il va arriver. *Propè adeſt* tempus *quum alieno more vivendum eſt tibi*, Ter. (le temps eſt près) voici le temps où il te faudra vivre ſelon l'humeur d'autrui. *Propè annis viginti natus*; cet ablatif ne fait point équivoque, parce qu'il eſt évident qu'il ſe raporte à *natus*, comme s'il y avoit *natus ex annis propè viginti* (né depuis environ vingt ans) âgé de près de vingt ans.

8. Propter ſe trouve employé comme adverbe, à peu près dans le ſens de *propè*: par exemple, *Propter eſt ſpelunca quædam*, Cic. il y a tout près une caverne. *Ibi angiportum propter eſt*, Ter. il y a là autour une petite rue. *Venit per auras cornix, & propter volans*, Phæd. une corneille vint par les airs, & volant tout près. Que *propè* & *propter* ayent des ſens analogues & ſoient également adverbes, cela eſt dans l'ordre: *propter* paroît ſyncopé de *propiter*, que l'on trouve dans Apulée avec le ſens de *propè*; & tous deux paroiſſent venir de *propus* ou *propis* inuſité, comme de *durus* ſont venus *durè* & *duriter*, & de *fortis*, *fortè* & *fortiter*.

Si l'on trouve donc le même mot, avec le même ſens, accompagné d'un accuſatif; il n'y a point de doute qu'il ne faille ſuppléer une *Prépoſition*, parce qu'un adverbe ne peut recevoir aucun complément que par ce moyen: ainſi, *Ipſe propter aquilam adſtitit*, Sall. veut dire, *ipſe propter* ad *aquilam adſtitit*. *Propter patrem cubantes*, Cic. c'eſt *propter* ad *patrem cubantes*. *Propter aquæ rivum*, Virg. ſignifie *propter* ad *aquæ rivum*. La raiſon de cet *ad* eſt la même qu'après *propè*.

Lorſque *propter* eſt employé pour *à cauſe de*, *en conſidération de*, *pour l'amour de*, &c. c'eſt qu'on le tranſporte du ſens phyſique au ſens moral, parce que les égards ſont comme des raprochements de l'eſprit vers les objets qu'il conſidère: cette nouvelle vûe ne doit rien changer à la ſyntaxe de *propter*. Ainſi, *Propter honeſtatem*, *Propter*

vos, Cic. *Te propter*, Virg. C'eſt encore *propter* ad *honeſtatem*, ad *vos*, ad *te*.

9. SECUNDUM eſt ſimplement le neutre de l'adjectif *ſecundus*, *a*, *um*: & cet adjectif vient de *ſequor*, tant dans le ſens de proſpérité que dans le ſens numéral: dans le ſens numéral, *nam ſecundus ſequitur primum*, dit G. J. Voſſius; dans le ſens de proſpérité, car *ſecundæ res*, dit Feſtus, *non à numero dicuntur*, *ſed quia ut velimus ſequantur.* Cela poſé, *ſecundum* ne peut être une *Prépoſition*, puiſqu'il n'eſt pas primitif: on peut dire tout au plus que c'eſt un adjectif employé par ellipſe adverbialement, & que l'accuſatif qui le ſuit eſt comme celui qui régit le verbe *ſequor*. Il en eſt donc de *ſecundum ripam*, Plaut. *Secundum philoſophos*, Cic. *Secundum jus faſque*, T. Liv. *Secundum quietem*, Cat. *Secundum arbitrium tuum*, Cic. comme de *ad ſequendum ripam, philoſophos, jus faſque, quietem, arbitrium tuum.*

10. SECUS eſt adverbe. *Rectè an ſecùs*, *nihil ad nos*, Cic. *Secùs interpretari*, Suet. De là vient qu'il eſt ſuſceptible de la forme comparative, *Nihilo ſeciùs*, Ter.

On ne peut citer que deux ou trois exemples, où ce mot ait l'air d'une *Prépoſition*: comme *ſecùs fluvios*, Plin. & les manuſcrits les plus corrects ont *ſecundum* au lieu de *ſecùs*; *Conductus eſt cæcus ſecùs viam ſtare*, Quint. où rien n'empêche d'introduire la même correction; *Secùs decurſus aquarum*, Pſ. 1. mais on ſait que la vulgate ne fait autorité que pour la foi, & non pour le langage. Au reſte, voici comment s'explique Chariſius (*Lib. 1*) ſur cet objet: *SECUS*, *adverbium*, *ſignificat ALITER*; *unde naſcitur SECIUS*, ἀλλοιοτέρως. *Cæterum id quod vulgus uſurpat*, ſecùs illum ſedi, *hoc eſt*, ſecundum illum, *& fatuum & ſordidum eſt.*

Au ſurplus, quand on regarderoit *ſecùs* comme ſynonyme dans quelques occaſions de *ſecundum* & venant de même de *ſequor*, il eſt clair qu'il ne ſeroit pas plus *Prépoſition* & qu'il faudroit l'interpréter avec *ad* comme *ſecundum*.

11. USQUE répond exactement à notre françois *juſque*, que j'ai déterminé ci-devant, & qui eſt un véritable adverbe. Les latins ont employé *uſque* ſans aucune addition, comme tous les adverbes qui n'ont pas eſſenciellement un ſens relatif: *Benène uſque valuiſti?* Ter. *Juvat uſque morari*, Virg. *Mihi curæ uſque erit quid agas*, Cic. Ils l'ont employé avec différentes *Prépoſitions*: comme *Uſque ad eum finem*, Cic. *Uſque ad Numantiam miſit*, Cic. *Uſque ſub extremum brumæ intractabilis imbrem*, Virg. *Uſque ante calendas*, Cic. *Uſque extrà ſolitudinem*, Plin. *Uſque ab avo atque atavo progeniem veſtram proferens*, Ter. Dans tous ces exemples il eſt clair que *uſque* eſt un adverbe; il l'eſt donc partout, & il faut ſuppléer la *Prepoſition* quand elle manque: *Uſque Romam*, *Uſque Puteolos*. Cic. ſuppléez *ad*, que vous voyez exprimé dans *Uſque ad Numantiam*.

12. VERSUM & VERSUS ſont fréquemment employés comme adverbes, avec une *Prépoſition* ſuivie de ſon complément: *In Italiam versùs navigaturus erat*, Cic. *Cæpi verſum ad illas accedere*, Plaut. *Ad Alpes versùs*, Cic. Il faut donc ſouſentendre la même *Prépoſition* quand elle manque, & regarder toujours *verſum* comme un adjectif neutre employé par ellipſe adverbialement, & *versùs* comme un adverbe: *Ego portum versùs pergam . . . domum versùs revertar*, Plaut. c'eſt à dire, *ego* ad *portum versùs pergam*... ad *domum versùs revertar.*

Mais que dire de cet exemple de Tite-Live? *Tumulus eſt in extremâ parte urbis versùs à mari.* L'analyſe en eſt encore la même, *versùs* ad venientes *à mari.*

III. Il y a en tout dix huit *Prépoſitions* grèques, qui ſe diviſent en trois claſſes; ſavoir 1°. celles qui ne peuvent avoir leur complément déterminé que par un cas, 2°. celles qui ont leur complément déterminé par deux cas, 3°. celles qui ont leur complément déterminé par trois cas. Je les ai expoſées en parlant des Cas, & je ne dois pas les répéter ici. *Voyez* CAS.

Ce détail des *Prépoſitions* apartenantes aux trois langues dont nous nous occupons le plus, m'a paru néceſſaire pour ſervir de fondement à quelques remarques didactiques ſur cet objet.

1°. Je crois qu'il ne faut pas trop s'attacher à réduire toutes les *Prépoſitions* à des claſſes générales. Une même *Prépoſition* a reçu trop de ſignifications différentes pour ſe préter ſans obſtacle à des claſſifications régulières: « non ſeulement » une même *Prépoſition* marque des raports dif- » férents, ce qui eſt déja un défaut dans une lan- » gue; mais elle en marque d'oppoſés, ce qui » eſt un vice ». C'eſt une remarque de Duclos (*Rem.* ſur la *Gramm. gén.* part. II, ch. *xj*). Si l'on prétendoit donc réduire en claſſes le ſyſtême des *Prépoſitions*, on s'expoſeroit à la néceſſité de tomber ſouvent dans des redites, & de dèpecer ſous différents titres les divers uſages de la même *Prépoſition.*

Ne vaudroit-il pas mieux penſer à réduire ſous un point de vûe unique & général tous les uſages d'une même *Prépoſition?* Quelque difficile que paroiſſe au premier aſpect la ſolution de ce problême, je ne laiſſe pas d'être perſuadé qu'elle eſt très-poſſible. De quelque biſarrerie qu'on accuſe l'uſage, ce prétendu tyran des langues: j'ai reconnu, dans un ſi grand nombre de ſes déciſions, taxées trop légèrement d'irrégularité, l'empreinte d'une raiſon éclairée, fine, & en quelque ſorte infaillible; que je ne peux croire le ſyſtême des *Pré-*

positions aussi inconséquent qu'on l'imagine dans notre langue, & qu'il le seroit en effet dans toutes, si la manière commune d'envisager les choses est fondée en raison. En tout cas il est certain que, si la réduction que je propose étoit exécutée, la syntaxe de cette partie d'oraison, qui a dans tous les idiomes de grandes difficultés, deviendroit très-simple & très-facile, & qu'on ne pourroit plus dire qu'une même *Préposition* exprime des raports différents ou même contraires.

La *Préposition VERS*, par exemple, indique également, dit-on, raport au lieu, au temps, & au terme : *vers* est une *Préposition* de lieu dans cette phrase, *aller vers la citadelle*; de temps dans celle-ci, *il est mort vers midi;* de terme dans cette troisième, *se tourner vers Dieu.* Disons-le de bonne foi, ces différentes significations ne sont point dans le mot *vers :* les raports sont dans les termes antécédents, & c'est l'ordre; les termes conséquents les déterminent spécifiquement, & la *Préposition* ne fait qu'indiquer que son complément est le terme conséquent du raport qui apartient au terme antécédent. Nous disons raport au temps, quand le complément est un nom de temps; raport au lieu, quand c'est un nom de lieu; *&c.* Dans le fait, *vers* indique un raport d'aproximation; & l'aproximation se mesure ou par la durée, ou par l'espace, ou par l'inclination de la volonté.

Ce que je dis sur *vers* est un essai pour dèveloper ma pensée, & pour diriger les vûes des grammairiens sur les autres *Prépositions.* Chacun peut juger à son gré de la valeur de cette explication : mais soit de celle-là, soit d'une plus heureuse faite dans les mêmes vûes, il pourroit enfin résulter que chaque *Préposition* n'exprime en effet qu'un raport général, qui est ensuite modifié par les différents compléments.

(¶ Je citerai encore un exemple, que j'emprunterai de l'abbé de Dangeau (*Opusc. sur la lang. franç.* pag. 227). » *Après*, dit-il, est » une *Préposition*, qui marque premièrement » postériorité de lieu entre des personnes ou des » choses qui sont en mouvement : *Pierre marchoit* » après *Jâques; les chevaux marchoient* après *les* » *bœufs.*

» On se sert de la *Préposition APRÈS*, quand » on veut marquer qu'un homme marche *après* un » autre dans le dessein de l'atteindre, soit pour le » prendre, soit pour se joindre à lui, soit pour » lui parler : ainsi, on dit que *des archers marchoient* ou *couroient* après *des voleurs ;* le » *valet courut* après *son maître pour lui dire une* » *nouvelle.*

» De ce sens on a formé un figuré, qui sert à » marquer que l'on veut obtenir quelque chose; » *il court* après *les honneurs :* & quelquefois ôtant » de ce figuré le verbe qui marque mouvement, » comme *courir*, on se sert d'un verbe qui ne » marque autre chose que le désir d'obtenir; ainsi, » l'on dit, *il soupire* après *les honneurs*, *il* » *soupire* après *sa liberté*, *crier* après *quelqu'un*, » *attendre* après *quelqu'un.* On dit à peu près dans » ce même sens, *il est* après *cet ouvrage*, *il est* » après *à bâtir sa maison.*

» Au figuré on l'emploie en des choses morales; » *il faut faire marcher le soin des choses tempo-* » *relles* après *celui de notre salut.*

» On emploie aussi *après* à marquer postériorité de lieu entre des choses qui ne sont pas » en mouvement; *les conseillers sont assis* après » *les présidents.* Dans ce sens il s'emploie dans » des choses morales, pour marquer inferiorité » d'estime.

Après marque aussi postériorité de temps, par » une espèce d'extension de la quantité de lieu à » celle de temps; comme dans cette phrase, *Pierre* » *est arrivé* après *Jâques.* Ce mot *après* paroît » avoir quelque raport à la postériorité de lieu » entre les choses qui sont en mouvement; ce qui » peut avoir été cause de l'extension qu'on a » donnée à cette *Préposition*, la fesant aller de » la postériorité de lieu à celle de temps. Quand » un homme marche *après* un autre, il arrive » ordinairement plus tard que lui; c'est ce qui fait » que du premier sens de la *Préposition APRÈS*, » qui est pour marquer postériorité de lieu, on est » venu à lui faire signifier, par extension, la postériorité de temps.

» C'est de la *Préposition APRÈS*, prise dans » la signification de postériorité de temps, que » se forment quelques composés; comme *ci-après*, » adverbe; *après-demain*, adverbe; *après-diné*, » adverbe; *après-dinée*, substantif féminin; *après-* » *souper*, adverbe; *après-soupée*, substantif féminin.

» Il y a une signification de ce mot d'*après*, » qui a quelque raport à la postériorité de temps. » *Ce tableau est fait d'*après *le Titien*, *ce pay-* » *sage est fait d'*après *nature :* cela marque » postériorité de temps; le Titien avoit fait le tableau avant que le peintre le copiât; la nature » avoit formé le paysage avant que le peintre le » représentât.)

» Il y a peut-être plusieurs autres usages du » mot *après*, qu'on pourroit ranger ici sous quelqu'un des articles que j'ai marqués, & faire » voir comment ils en viennent; ou par figure ou » par extension. Il me semble qu'il seroit fort » utile de faire voir comment on est venu à donner » tous ces divers usages à un même mot; ce qui » est commun à la plupart des langues, & qui » vient de ce qu'il y a de la raison dans cette » espèce de généalogie des divers usages des mêmes » mots : la raison étant de tous les pays & de » tous les temps, elle a produit des effets à peu » près semblables en divers temps & en divers » pays ».

Sans incidenter ſur bien des choſes contraires aux principes que j'ai établis ailleurs & dont il ne s'agit point ici, je ne ſais pas comment on prouveroit qu'*après* marque premièrement poſtériorité de lieu, plus tôt que poſtériorité de temps; ni pourquoi cette *Prépoſition* marqueroit poſtériorité, plus tôt entre des objets en mouvement qu'entre des objets en repos. La vérité eſt probablement qu'elle marque poſtériorité, avec abſtraction de temps & de lieu, de mouvement & de repos; ce qui la rend propre à déſigner l'ordre dans toutes les circonſtances dont il s'agit : telle eſt ſa première ou plus tôt ſon unique deſtination; l'ordre moral ſe joint aiſément à l'ordre phyſique, c'eſt la même idée; & le ſens figuré s'établit aiſément ſur le ſeus propre.

2°. Il n'eſt pas plus difficile, en s'y prenant bien, de faire voir qu'une même *Prépoſition* n'exprime pas des raports oppoſés, comme le prétend Duclos (*Rem.* ſur la *Gramm. gén.* II. *xj*). « Dans » ces deux phraſes, dit-il, dont le ſens eſt op- » poſé, *Louis a donné à Charles*, *Louis a ôté* » *à Charles*, la *Prépoſition A* lie les deux termes » de la propoſition ; mais le vrai raport n'eſt pas » marqué par *à*, il ne l'eſt que par le ſens to- » tal ».

Les verbes *donner* & *ôter* préſentent des ſens oppoſés ſans doute, & de là vient l'oppoſition des deux phraſes; mais rien n'empêche que ces deux verbes n'ayent abſolument la même eſpèce de relation à *Charles*, & que par conſéquent on ne puiſſe employer la même *Prépoſition* après chacun de ces verbes. Être l'objet affecté par les actions qu'expriment *donner* & *ôter*, voilà le rôle de *Charles*, enviſagé comme terme du raport de ces deux verbes; ſi le terme conſéquent a un même raport à chacun des antécédents, les raports inverſes des antécédents au conſéquent ſont donc auſſi les mêmes, & la même *Prépoſition* eſt très-propre à les exprimer tous deux. Ce qui a donc fait dire à Duclos que le vrai raport n'eſt pas marqué par *à*, c'eſt qu'il a confondu l'idée acceſſoire du raport avec les deux idées principales & oppoſées qui caractériſent la ſignification propre de chacun des deux verbes: ces idées ſont indépendantes de celle du raport, qui eſt aſſûrément le même dans les deux phraſes; & peut-être peut-on en donner pour preuve l'identité même de la *Prépoſition* qui y eſt autoriſée par l'uſage, à l'inſtinct duquel il eſt ſouvent aſſez sûr & aſſez raiſonnable de s'en raporter.

Mais je vas eſſayer d'éclaircir ma penſée par deux autres exemples également oppoſés; *Dire du mal* de *quelqu'un*, *dire du bien* de *quelqu'un*. *Dire du mal* & *dire du bien* ſont deux choſes auſſi oppoſées que *donner* & *ôter* : on emploie la *Prépoſition* DE après chacun des deux premiers; pourquoi ne feroit-on pas uſage de *à* après chacun des deux derniers? C'eſt, me dira-t-on, que dans les deux premiers exemples, c'eſt également *dire* de *quelqu'un*, & que l'oppoſition entre les deux phraſes vient de la différence des choſes que l'on dit; au lieu que *donner* & *ôter*, qui ſont les antécédents du raport, ſont eux-mêmes oppoſés entre eux, indépendamment de toute addition. Mais j'obſerverai là-deſſus, que *dire du bien* & *dire du mal* ſont deux idées totales exprimées analytiquement, & qui auroient pu être rendues ſynthétiquement par un ſeul mot, comme *louer* & *blâmer* : qu'au contraire *donner* & *ôter* ſont deux idées totales rendues ſynthétiquement, & qui pouvoient être exprimées analytiquement par l'expoſition détaillée & ſucceſſive des idées élémentaires dont elles ſont compoſées, comme *faire don* & *faire enlèvement*; que cette analyſe nous y montre une idée élémentaire commune aux deux idées totales, *faire*, comme *dire* eſt commun aux deux premiers exemples; & que cette idée commune de *faire* juſtifie l'identité de *à* dans les deux derniers, en montrant clairement l'identité du raport.

3°. Si, par des analyſes bien entendues, on peut s'aſſûrer qu'il n'eſt pas vrai qu'une même *Prépoſition* exprime des raports différents ou oppoſés; il eſt encore plus aiſé de faire voir que pluſieurs *Prépoſitions* n'expriment pas abſolument le même raport. Celles que l'on a crues ſynonymes, ont en effet une même idée principale : mais elles diffèrent entre elles par des idées acceſſoires qui ſont propres à chacune; & de très-habiles gens ont déja fait, ſur ces caractères communs & propres des *Prépoſitions* ſynonymes, des recherches fort utiles répandues à leur place dans ce Dictionnaire. *Voyez* DANS, EN. *ſynon.* & les différences que le P. Bouhours a montrées entre *à* & *dans* (*Rem. nouv. in-12*; t. 1, pp. 113 & 433.)

Il ne peut être que très-utile auſſi d'inſiſter ſur les *Prépoſitions* oppoſées, comme *ſans* & *avec*, *ſous* & *ſur*, *pour* & *contre*, &c. L'oppoſition ſuppoſe toujours un fonds commun; & rien n'eſt plus propre à faire bien ſentir les différences des ſynonymes, que celles de leurs oppoſés).

4°. « L'uſage, dit l'abbé Girard (*Vrais princ.* tom. II, pag. 242) » a accordé à quelques *Pré-* » *poſitions* la permiſſion d'en régir d'autres en » certaines occaſions, c'eſt à dire, de les ſouffrir » dans les compléments dont elles indiquent le » raport; de façon qu'il ſe trouve alors un raport » particulier compris dans le général : celui - ci » eſt énoncé par la *Prépoſition* qui eſt la première » en place; celui-là, par la *Prépoſition* qui ne » marche qu'en ſecond, & qui par conſéquent ſe » trouve conjointement avec ſon propre complé- » ment ſous le régime de la première ».

J'ai prouvé dès le commencement que toute *Prépoſition* a néceſſairement pour complément un nom, un pronom, ou un infinitif; & que la *Prépoſition* avec ſon complément forme un com-

plément total déterminatif d'un nom appellatif, d'un adjectif, d'un verbe, ou d'un adverbe. C'est donc présenter à l'esprit des idées fausses, que de dire, comme l'abbé Girard, « que l'usage a ac» cordé à quelques *Prépositions* la permission « d'en régir d'autres en certaines occasions ». Dans les exemples que l'on peut alléguer, il y a nécessairement ellipse entre les *Prépositions* consécutives; & si l'on veut rendre une raison analytique de la phrase, il faut suppléer entre deux le terme qui doit servir tout à la fois de complément à la première & d'antécédent à la seconde.

Ainsi, *DE PAR le roi* signifie, par exemple, *DE* l'ordre donné *PAR le roi* : *Ces meubles sont POUR CHEZ moi*, c'est à dire, *ces meubles sont* destinés *POUR* être employés, placés *CHEZ moi*: *SOUS DE belles apparences*, c'est à dire, *SOUS* le voile *DE belles apparences* : *Vous vous défendez AVEC DE foibles armes CONTRE DE puissants ennemis*, c'est à dire, *vous vous défendez AVEC* le secours *de foibles armes CONTRE* la force, les attaques *DE puissants ennemis*.

Il y a pareillement ellipse dans les phrases où une *Préposition* est suivie immédiatement d'un *que*. Par exemple : *APRÈS qu'il fut parti*, *DEPUIS que le monde existe*, *DÈS que le soleil paroît*, *OUTRE que je l'ai lu*, *SELON que vous voudrez*, c'est à dire, *APRÈS* le moment *qu'il fut parti*, *DEPUIS* le temps *que le monde existe*, *DÈS* l'instant *que le soleil paroît*, *OUTRE* la vérité qui est *que je l'ai lu*, *SELON* la manière *que vous voudrez*. On voit partout que le complément suppléé est tout à la fois l'antécédent de *que*, qui pourroit se décomposer par *lequel*. Ce seroit encore la même chose, quand le *que* amèneroit le subjonctif & seroit conjonction : *Je sortis SANS qu'il s'y opposât*, c'est à dire, *je sortis SANS* entendre, voir *qu'il s'y opposât*.

5°. « Quoiqu'on puisse mettre quelquefois *en* » & *dans* indifféremment devant un mot, dit le » P. Bouhours (*Rem. nouv.* tom. 1, p. 73); » s'il y a plusieurs mots semblables dans la même » période, & que ce soit le même sens, le même » ordre, & la même suite du discours, ayant mis » *dans* au premier mot, il ne faut pas mettre *en* » au second : l'uniformité demande que *dans* règne » partout . . . *C'est un Dieu fidèle DANS ses* » *promesses, inépuisable DANS ses bienfaits, juste* » *DANS ses jugements* ... J'ai dit, quand c'est » le même ordre & le même sens; car autrement, » on peut varier, & on doit le faire en certains » endroits. *Il passa un jour & une nuit entière EN* » *une si profonde méditation, qu'il se tint toujours* » *DANS une même posture*.

» C'est une négligence vicieuse, dit-il ailleurs » (*Ib.* pag. 177), de mettre deux *avec* qui se » suivent & qui ont des raports différents, dont » l'un regarde la personne & l'autre la chose. Par » exemple : *Elle vécut AVEC lui AVEC la même* » *bonté qu'elle avoit accoutumé* . . . J'ai dit, » quand ils se suivent; car quand ils ne sont pas » si près l'un de l'autre, cela choque moins, » parce que cela se sent moins . . . *On voit bien* » *que ce prédicateur n'a guère de familiarité* » *AVEC les Pères, puisqu'il les traite AVEC tant* » *de cérémonie* . . . Pour moi, j'avoue que deux » *avec*, bien qu'un peu éloignés, ne me plaisent » point dans une même période, quand ils ont » divers raports : je dis, quand ils ont divers ra» ports; car si l'un & l'autre se raportent ou à la » personne ou à la chose, bien loin que ce soit un » défaut, c'est quelquefois une beauté.

» C'est une négligence vicieuse, dit-il encore » (*pag.* 461), d'entasser dans le discours plu» sieurs *comme* les uns sur les autres, quand ils » ne sont pas dans le même ordre . . . *Ne con-* » *sidérons plus la mort COMME des païens*, » *mais COMME des chrétiens*, c'est à dire, *avec* » *l'espérance, COMME S. Paul l'ordonne* . . . » Les deux premiers *comme* sont dans le même » ordre, & n'ont rien d'irrégulier ni de choquant; » mais le troisième est, pour ainsi dire, d'une » autre espèce, & fait un effet désagréable . . . . » On pourroit mettre *ainsi que* au lieu de *comme* : » *AINSI QUE S. Paul l'ordonne* ».

Toutes ces remarques séparées, & fort éloignées les unes des autres dans le P. Bouhours, ont pourtant un lien commun, qu'il n'a pas fait sentir assez nettement. Ce sont les suites d'une même règle générale, fondée sur une raison très-plausible. La voici :

On ne doit pas employer, dans une même proposition, avec des compléments de différente espèce ou dans des sens différents, un même mot qui annonce vaguement quelque raport général & indéterminé. C'est que l'esprit, ayant été décidé par le premier complément à prendre ce mot dans un certain sens, est choqué de le trouver tout de suite & dans la même phrase employé dans un autre sens, quoiqu'il s'agisse encore de l'expression de la même pensée individuelle. C'est dans l'Élocution un vice à peu près semblable à celui où l'on tomberoit dans le raisonnement, si, dans la conclusion, on donnoit à un terme un autre sens qu'il n'a dans les prémisses : d'ailleurs c'est une disparate qui ne peut que nuire à la clarté de la proposition, parce qu'elle fait sur l'esprit une impression, dont l'effet immanquable est au moins de le distraire.

Dans deux propositions qui se suivent & dont l'une n'est pas subordonnée à l'autre, la raison de la règle n'existant plus, il n'y a plus de nécessité de s'y assujétir; & c'est pour cela qu'on ne peut improuver l'exemple raporté par le P. Bouhours : *On voit bien que ce prédicateur n'a guère de familiarité AVEC les Pères, puisqu'il les traite AVEC tant de cérémonie*; la marche de l'une des

deux phrases est indépendante de celle de l'autre.

Toutes les *Prépositions* désignent un raport vague, qui n'est bien déterminé que par l'application qu'on en fait à deux termes, l'un antécédent & l'autre conséquent : c'est précisément pour cette raison que j'ai cru devoir établir ici cette règle générale de Grammaire. Mais les conjonctions de comparaison, telles que *comme*, & les expressions adverbiales qui ont la même signification, *de même que*, *aussi bien que*, *de la manière que*, &c, sont encore dans le même cas, parce qu'elles désignent des raports généraux. Notre *on* doit suivre la même règle, parce qu'il est vaguement relatif à des personnes qui ne peuvent être déterminées que par le sens du discours, & que dans la même phrase il ne doit se raporter qu'aux mêmes personnes : c'est le fondement de la remarque du P. Bouhours (I. 240) sur cette phrase ; *ON peut à peu près tirer le même avantage d'un livre intitulé* Roma subterranea, *& des autres où ON a gravé ce qui nous reste des antiquités de cette première ville du monde :* les personnes qui peuvent tirer cet avantage ne sont pas celles qui ont gravé, & ne doivent pas être désignées par le même mot. (*M. BEAUZÉE.*)

PRÉSENT, adjectif, pris quelquefois substantivement, *Grammaire.* Les Temps *présents*, ou substantivement, les *Présents*, dans les verbes, sont des temps qui expriment la simultanéité d'existence à l'égard d'une époque de comparaison.

Il y a plusieurs espèces de *Présents*, selon la manière dont l'époque de comparaison y est envisagée : si l'existence s'y raporte à une époque quelconque & indéterminée, c'est un *Présent indéfini* ; si l'époque est déterminée, le *Présent* est *défini.* Or l'époque ne peut être déterminée que par sa relation au moment de la parole ; & cette relation peut aussi être ou de simultanéité, ou d'antériorité, ou de postériorité, selon que l'époque concourt avec l'acte de la parole, ou qu'elle le précède, ou qu'elle le suit. De là trois espèces de *Présents* définis ; le *Présent actuel*, le *Présent antérieur*, & le *Présent postérieur.*

Telles sont les vûes générales qu'indique la Métaphysique des Temps : mais je ne dois pas montrer ici jusqu'à quel point les usages des langues particulières s'y conforment ou s'en écartent ; il faut voir, au *mot* TEMPS, l'ensemble du systême métaphysique, & sa liaison avec les usages des différents idiomes. (*M. BEAUZÉE.*)

PRÉTÉRIT, adjectif, employé quelquefois comme substantif, *Grammaire.* C'est un terme exclusivement propre au langage grammatical, pour y signifier quelque chose de *passé*, selon le sens du mot latin *Præteritus*, qui n'est que francisé ici. Les Temps *prétérits*, ou substantivement, les *Prétérits*, dans les verbes, sont des Temps qui expriment l'antériorité d'existence à l'égard d'une époque de comparaison.

On peut distinguer les *Prétérits*, comme les Présents, en *définis* & *indéfinis* ; & les indéfinis en *actuel*, *antérieur*, & *postérieur.* Mais ce que j'ai dit de la nécessité de voir la théorie des Présents dans l'ensemble du systême des Temps, au *mot* TEMPS, je le dis aussi de la théorie des *Prétérits*, & pour la même raison. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) PRÉTÉRITION ou PRÉTERMISSION, s. f. Figure de pensée par fiction, par laquelle on feint de passer sous silence ce qu'on dit néanmoins très-clairement, ou de ne faire qu'effleurer les choses que l'on veut quelquefois inculquer avec plus de force.

C'est ainsi que Cicéron, dans sa I. Catilinaire, fait de Catilina, par *Prétérition*, un portrait affreux.

Quid vero ? nuper quum, morte superioris uxoris, novis nuptiis domum vacuam fecisses, nonne alio incredibili scelere hoc scelus cumulasti ? quod ego prætermitto & facilè patior sileri, ne in hâc civitate tanti facinoris immanitas aut exstitisse aut non vindicata esse videatur. Prætermitto ruinas fortunarum tuarum, quas omnes impendere tibi proximis idibus senties. Ad illa venio quæ, non ad privatam ignominiam vitiorum tuorum, non ad domesticam tuam difficultatem ac turpitudinem, sed ad summam Reipublicæ atque ad omnium nostrûm vitam salutemque pertinet. (VI, 14.)

Mais quoi ? tout récemment, après avoir pris, par le meurtre de ta première femme, la liberté de passer à de secondes noces, n'as-tu pas mis le comble à ce crime par un autre crime qui passe toute croyance ? cependant je n'en dis rien, & je consens volontiers qu'il n'en soit point parlé, pour laisser oublier entièrement qu'un attentat si horrible ait été commis dans cette ville ou y soit resté impuni. Je passe sous silence le désordre de tes biens, parce qu'aux ides prochaines tu sentiras de reste que ta ruine est générale. J'en viens à des objets qui concernent, non l'infamie personnelle de tes vices, non tes embarras domestiques & leur turpitude, mais le plus grand intérêt de la République, ainsi que la vie & le salut de tous tant que nous sommes.

Massillon va nous fournir un autre exemple de *Prétérition. Vous vous figurez*, dit-il, *des amertumes dans le parti de la vertu. Mais, sans parler des divines consolations que Dieu prépare ici-bas même à ceux qui l'aiment ; sans parler de cette paix intérieure, fruit de la bonne conscience, qu'on peut appeler en même temps & un avant-goût & le gage de la félicité qui est réservée dans le ciel aux âmes fidèles ; sans vous*

vous dire, avec l'apôtre, que tout ce qu'on peut souffrir sur la terre n'est pas digne d'être comparé avec la récompense qui nous attend: si vous étiez de bonne foi, & que vous voulussiez nous exposer ici naïvement tous les désagréments qui accompagnent la vie du siècle; que ne diriez-vous pas, & que ne dit-on pas tous les jours là-dessus dans le siècle?

J'ajoûterai un exemple de *Prétérition* sous la forme interrogative; & je le prendrai dans l'*Éloge du chevalier Baïard*, par M. Cosson (*page 9*). *Parlerai-je de toutes ces actions dont Baïard fut, sinon le chef comme dans celles que je viens de citer, du moins le principal mobile & le ressort le plus puissant? Peindrai-je les célèbres journées, d'Agnadel, où il détermine la victoire, en traversant un marais impraticable & en forçant le Général vénitien à se rendre prisonnier; de la Bastide, où, par une marche audacieuse & rapide, il enlève, à l'avidité d'un pape indigne de ce nom, le patrimoine de l'infortuné duc de Ferrare; de Ravennes, où il seconde vaillamment le jeune & courageux duc de Nemours, qui ne se voit malheureusement enseveli dans son triomphe, que parce qu'il n'a point dans ce moment auprès de sa personne le brave chevalier son ami? Je craindrois de fatiguer l'attention par la multitude des tableaux.*

On donne encore à cette figure les noms de *Prétermission* & de *Paralipse*, également inutiles à conserver, puisque celui de *Prétérition* est équivalent & paroît le plus généralement adopté. *Paralipse* (*voyez* ce mot) signifie en grec *omission*, qui est aussi le sens latin des mots *Prétérition* & *Prétermission*: il est bon de les connoître & de les entendre tous trois, pour n'en être pas embarrassé quand on les rencontre dans les rhéteurs, & surtout pour n'en pas faire trois figures différentes, comme il semble qu'on en ait eu l'intention dans le *Dictionnaire universel & raisonné des sciences, des arts, & des métiers*, quoiqu'on n'en ait varié la definition que dans les termes. (*M. Beauzée.*)

(N) PREUVE. s. f. *Art orat.* Dans un discours qui tend ou à persuader ou à dissuader l'auditeur, la *Preuve* est l'emploi des moyens propres à opérer l'effet qu'on se propose. Soit que l'Orateur attaque ou se défende; qu'il affirme, ou nie & réfute; que la question soit de droit, ou de fait, ou seulement d'opinion; qu'il s'agisse de faire voir ce qui est juste ou injuste, digne de peine ou de récompense, comme dans le genre judiciaire; ou ce qui est honnête ou honteux, digne de louange ou de blâme, comme dans le genre démonstratif; ou ce qui est honorable & utile, ou nuisible & déshonorant, comme dans le genre délibératif: la *Preuve* est toujours la partie essencielle & indispensable du plaidoyer ou de l'oraison; & la première règle de l'art de persuader est de donner à ce qu'on affirme, ou d'ôter à ce que l'on nie, le caractère de vérité, de certitude, ou de vraisemblance.

Il n'y a qu'un genre d'Éloquence qui puisse se passer de *Preuve*; c'est celui qui n'a pour objet que des actions de grâces, des félicitations, ou des condoléances: & c'est ce qui distingue la simple harangue de l'oraison & du plaidoyer. Par exemple, dans le discours de Cicéron pour *Marcellus*, il ne s'agit que de rendre grâces à César du rappel de cet exilé; au lieu que, dans l'oraison pour *Ligarius*, il s'agit d'atténuer le crime de l'accusé & d'en obtenir le pardon: & quoique Cicéron, dans son admirable plaidoyer, débute par avouer le crime & par abandonuer le coupable à la clémence de César, on le voit revenir ensuite aux moyens de rendre *Ligarius* le plus excusable qu'il est possible, & moins coupable que lui-même, à qui César a pardonné. On voit même que dans la harangue pour *Marcellus*, qui ne s'annonce que comme l'effusion de la reconnoissance & de l'admiration publique pour la clémence de César, Cicéron ne laisse pas de prendre le tour persuasif pour engager César à ne rien négliger de ce qui peut mettre en sûreté sa vie; & en lui prouvant qu'il est de sa gloire & de son devoir de se conserver pour le bonheur de Rome, il envelope adroitement dans cette espèce d'adulation, la leçon la plus importante: *nunc tibi omnia belli vulnera curanda sunt.* (*Voyez* Harangue.)

Ainsi, toutes les fois qu'il s'agit de persuader, & dans les sujets mêmes les plus éloignes de toute controverse, la *Preuve* peut trouver sa place. Mais tantôt elle est simplement rhétorique, & tantôt elle est dialectique.

La *Preuve* que j'appelle rhétorique ne consiste qu'en récit, en exposé, en developement du fait ou de la vérité qu'on se propose d'établir: de ce genre est presque entièrement l'oraison pour la Loi *Manilia*; & de ce genre aussi sont toutes nos oraisons funèbres. Dans ces sujets il s'agit moins de raisonner que de décrire; & l'art de l'orateur consiste à exposer avec clarté, à raconter rapidement, à peindre avec chaleur, avec force, avec intérêt, selon que le sujet l'exige. Dans tel discours de cette nature, qui produit le plus grand effet, il n'y a pas un raisonnement.

Mais lorsque l'objet en question est contesté ou qu'il peut l'être, & que le simple exposé du fait, ou du droit, ou de l'opinion, ne les met pas en évidence, le moyen de la *Preuve* est l'argumentation; & c'est alors que la *Preuve* est dialectique, mais sous les formes oratoires.

La Logique est le squelette de l'Éloquence; & ce sont les parties de ce squelette qu'Aristote, dans ses *Topiques*, & Cicéron, dans l'extrait qu'il en a fait, nous ont décrites avec tant de soin & nous ont apris à placer.

Que les disciples de l'Éloquence ne dédaignent pas ces théories: c'est la raison qui se rend compte à elle-même de ses procédés & de ses moyens. On

y voit comment l'orateur peut tirer, du fonds de son sujet ou de la cause qu'il agite, ces arguments, ces formes de pensée, d'assertion, & de réfutation, qui doivent composer la *Preuve*; on y voit comment, au besoin, il peut les tirer du dehors: *aut ex suâ sumi re atque naturâ, aut assumi foris.* (*De Orat.*) On y voit comment se décident ces trois grandes questions qui embrassent tout; *an sit*, *quid sit*, *quale sit*: comment la nature des choses se dèvelope & se fait connoître par la définition, par la division du genre en ses espèces, du Tout en ses parties, par les similitudes & par les différences, par les causes & les effets, par l'opposition des contraires: comment l'existence des faits se prouve ou se débat par les indices, les témoignages, les circonstances qui ont précédé, accompagné, suivi le fait dont il s'agit; par la nature du fait même, ou par le caractère de la personne à laquelle il est imputé: comment l'espèce & la qualité du fait se détermine ou par lui-même ou par les circonstances qui le caractérisent, & qui font voir quelle en est la malice, l'iniquité, l'indignité, ou la bonté, l'équité, l'innocence. Lois, exemples, autorités, usages, opinion commune, mœurs publiques, mœurs personnelles, caractère & génie national, tout peut contribuer à la *Preuve* & y trouver place. *Voyez* MOYENS.

Mais on sent bien qu'elle diffère d'elle-même, selon le genre du discours & la nature du sujet: que, par exemple, dans ces trois questions *an sit*, *quid sit*, *quale sit*, qui conviennent également & à la thèse philosophique & à l'hypothèse oratoire, la *Preuve* agit différemment; par conjecture dans la première, par définition dans la seconde, & par discussion du droit dans la troisième: *horum primum conjecturâ, secundum definitione, tertium juris & injuriæ distinctione explicatur.*

On sent de même que, dans les causes conjecturales, selon le point dont il s'agit & selon l'état de la cause, *sit ne aliquid*, *unde ortum sit*, *quæ id causa effecerit*, la *Preuve* doit changer de procédés & de moyens: que, s'il s'agit seulement de savoir quelle est la qualité morale d'une chose, ou s'il s'agit de la comparer avec une autre, & de déterminer laquelle des deux, par exemple, est la plus honnête, la plus utile, ou la plus juste; la *Preuve* embrasse plus ou moins d'étendue: que, dans les questions de droit, c'est de l'équité qu'il s'agit, *& naturâ & instituto*; que, dans les causes personnelles, c'est de la volonté, de l'intention, de l'imprudence, du hasard, de la nécessité ou de la liberté, de la nature & des circonstances de l'action, des mœurs, des habitudes, des qualités de la personne, que l'accusation & la défense tirent les forces de la *Preuve*.

On sent enfin, & ceci regarde tous les genres d'Éloquence, que c'est toujours au point de la difficulté, au point où l'adversaire ou l'incrédule est en défense, *in quo primum insistit, quasi ad repugnandum, congressa defensio*, & qu'on a appelé pour cela *status*, la *station* ou l'*etat* de la cause; que c'est là, dis-je, que la *Preuve* doit se diriger tout entière: car c'est une déclamation oiseuse, une Rhétorique perdue, que de prouver ce dont l'auditoire ne doute pas ou dont l'adversaire convient: & c'est non seulement un vice assez commun de l'Eloquence de la Chaire, mais du langage du Barreau; d'où il arrive que dans un long discours tout est prouvé, hormis ce qui a besoin de l'être.

Quant aux formes d'argumentation dont la preuve oratoire est susceptible, elle n'en refuse aucune; mais elle les déguise toutes, en les envelopant, qu'on me passe le terme, des draperies de l'Éloquence. Ce n'est pas que l'orateur n'insiste quelquefois, dans une discussion véhémente, à la manière du dialecticien; & alors plus le raisonnement est serré, plus il est pressant: mais un discours où la crudité de l'argumentation ne seroit jamais adoucie, rebuteroit son auditoire avant de l'avoir convaincu. Il est donc nécessaire de polir les formes logiques, mais il faut les laisser sentir & ne jamais les énerver; ce sont elles qui donnent à l'Éloquence une stature ferme, solide, & régulière: un corps désossé n'est qu'un mole de chair. Il en seroit ainsi de l'Éloquence à laquelle une Logique austère ne prêteroit pas ses appuis, ses mobiles, & ses ressorts.

Mais quoique toutes les formes logiques, animées par les peintures & les mouvements oratoires, dèvelopées par l'amplification, revétues des ornements d'un style figuré, harmonieux, sensible, appartiennent à l'Éloquence; il en est cependant qui semblent lui être plus favorables. J'en indiquerai quelques-unes.

L'énumération exclusive, & que les mathématiciens appellent la *Preuve* par épuisement: Vous voulez être heureux, & vous ne le serez ni par l'ambition, ni par l'avarice, ni par la volupté, ni par une molle indolence, *&c*, *&c*; essayez donc au moins de l'être par le travail & la vertu.

L'énumération collective: Demandez à tous les peuples du monde, au gaulois, au germain, au carthaginois, *&c*, quel est celui que chacun d'eux estime le plus après lui-même; tous vous répondront, *Les romains.*

L'opposition: Si l'homme foible & malheureux est un être sacré pour l'homme; celui qui l'insulte ou qui l'accable n'est pas seulement inhumain, il est impie & sacrilège.

L'alternative contradictoire, & à laquelle il n'y a point de milieu (ce que les anciens appeloient *dilemme*, & figurément *le bélier*, comme l'argument le plus fort). Ainsi, Crassus, en plaidant la cause d'Opimius, qui, en exécution d'un sénatus-consulte, avoit fait tuer l'aîné des Gracches: *Aut senatui parendum de salute reipublicæ fuit, aut aliud consilium instituendum, aut suâ sponte faciendum: aliud consilium superbum, suum arrogans; utendum igitur fuit consilio senatûs.* (De oratore.)

La comparaison simple, comme Achille dans l'Iliade: » Pourquoi les grecs font-ils la guerre aux » troyens? n'est-ce pas pour faire rendre Hélène » à Menelas? Eh n'y a-t-il donc que les Atrides » qui aiment leurs femmes »?

La comparaison du plus foible au plus fort: Si tout homme, pour sa propre défense, a droit d'ôter la vie à son agresseur; combien plus à un scélérat, à un sacrilège, à l'ennemi des hommes & des dieux, tel que l'a été Clodius? *Cui nihil nefas unquam fuit, nec in facinore nec in libidine?*

La supposition, que Cicéron regarde comme une des sources les plus fécondes de la *Preuve* oratoire, & dont se servit Démosthène avec tant de force pour justifier ses conseils: » Si, par une lumière pro- » phétique, tous les athéniens avoient démélé les » évènements futurs, & que tous les eussent prévus, » & que vous, Eschine, vous les eussiez prédits & cer- » tifiés avec votre voix de tonnère; Athènes, même » dans ce cas, auroit dû faire ce qu'elle a fait, » pour peu qu'elle eût respecté sa gloire, & ses » ancêtres, & les jugements de la postérité ».

C'est par cette même forme de raisonnement que Cicéron presse les juges de Milon, en plaidant sa cause. (*xxviij. 77*). *Si cruentum gladium tenens clamaret Titus Annius (Milo): Adeste, quæso, atque audite, Cives. P. Clodium interfeci; ejus furores, quos nullis jam legibus, nullis judiciis frenare poteramus, hoc ferro & hâc dexterâ à cervicibus vestris repuli; per me unum, ut jus, æquitas, leges, libertas, pudor, pudicitia in civitate manerent: esset ne mendum quonam modo id ferret civitas?* Et plus bas (*xxjx 79*): *Fingite ... cogitatione imaginem hujus conditionis meæ, si possim efficere ut Milonem absolvatis, sed ita, si P. Clodius revixerit; ...quonam modo ille vos vivus afficeret? ... Quid? Si ipse Cn. Pompeius .... potuisset aut quæstionem de morte Pub. Clodii ferre, aut ipsum ab inferis excitare; utrum putatis potiùs facturum fuisse? etiamsi, propter amicitiam, vellet illum ab inferis evocare, propter rempublicam non fecisset. Ejus igitur mortis sedetis ultores, cujus vitam, si putetis per vos restitui posse, nolletis; & de ejus nece lata quæstio est, qui si, eâdem lege, reviviscere posset, lata lex nunquam esset. Hujus ergo interfector qui esset, in confitendo ab iisne pœnam timeret, quos liberavisset?*

Mais toutes ces formes se réduisent à l'induction & au syllogisme.

L'induction est une manière détournée & artificieuse d'amener son adversaire ou son auditeur, de la conviction d'une vérité reconnue ou dont on le fait convenir, à la conviction d'une vérité dont il ne convient pas encore; & cela par l'analogie & la ressemblance de l'une à l'autre: en sorte qu'après avoir cédé à celle-là, il ne lui soit plus possible de résister raisonnablement à celle-ci.

Il faut, pour donner à l'induction toute sa force, s'assûrer d'abord de pouvoir rendre incontestable le premier point de la comparaison, ou, ce qui est mieux encore, le choisir tel que, par l'opinio déja établie, il n'ait pas besoin de *Preuve*: il fau de plus observer avec soin que la similitude soit parfaite; car sans cela « nous aurions inutilement ob- » tenu, dit Cicéron, que l'un des points nous fût » accordé, s'il n'avoit pas assez de ressemblance » avec celui qui nous intéresse, pour nous le faire » accorder de même ». Et comme il n'arrive presque jamais qu'une première vérité soit d'une évidence irrésistible, il veut que l'orateur, en proposant celle qui n'est pas de la cause, mais qui doit lui servir de *Preuve*, n'en laisse pas apercevoir le raport & la conséquence, & qu'il amène ainsi l'adversaire à son but par un chemin qui lui soit inconnu. « Car » s'il est averti qu'en accordant ce qu'on lui pro- » pose d'abord, il s'engage inévitablement à con- » venir ensuite de ce qui nuiroit à sa cause; il » commencera par éluder la première question, » ou par y mal répondre ».

On sent combien cet art de cacher son dessein à un adversaire attentif & clairvoyant, est difficile; combien d'ailleurs une similitude, sans quelque différence, est rare, & combien par conséquent la méthode de l'induction est périlleuse dans un genre d'Éloquence sujet à la discussion. Mais autant elle est peu favorable au Barreau, autant elle est propre à la Chaire, où, pour me servir de la métaphore de Zénon, l'Éloquence a la main ouverte, au lieu que, dans la plaidoirie, elle est souvent obligée d'avoir le poing fermé comme la Dialectique. Ainsi, autant l'induction, par sa latitude & sa fécondité, est favorable à l'Éloquence: assez forte, lorsqu'il ne s'agit que de rendre sensiblement une vérité morale déja vaguement aperçue; autant elle me semble trop foible pour démontrer une vérité, soit de fait, soit de droit, ou inconnue, ou méconnue, ou formellement contestée. La méthode du syllogisme est plus pressante; & l'on en va juger par l'exemple même que Cicéron nous donne de l'une & de l'autre. Cet exemple est tiré d'une cause fort célèbre parmi les grecs. Il s'agit de condanner ou d'absoudre Épaminondas d'avoir désobéi à la loi, qui, chez les thébains, ordonnoit à un Général de céder le commandement à celui que la République envoyoit pour le remplacer; d'avoir retenu quelques jours son armée, & d'avoir défait celle des lacédémoniens.

L'accusateur, dit Cicéron, pourra défendre ainsi la lettre de la loi contre l'esprit de la loi même. « Magistrats, si ce qu'Épaminondas prétend que le » législateur a sousentendu dans la loi, il prenoit » sur lui de l'y ajouter & d'écrire lui-même au » bas, *à moins que, pour le bien de la République,* » *le Général destitué ne juge à propos de retenir* » *le commandement de l'armée;* souffririez-vous » qu'il l'écrivît? Je ne le pense point. Que si vous- » mêmes, par égard pour lui, vous ordonniez (ce » qui est bien éloigné de votre religion & de votre » justice), vous ordonniez que, sans l'ordre du

» peuple, cette même exception fût ajoutée; le » peuple le souffriroit-il? Non, certes, il ne le » souffriroit pas. Ce qu'on n'a donc pu ajouter sans » crime à la lettre de la loi, on l'aura fait sans » l'y avoir ajouté, & vous l'aprouverez vous-» mêmes! Non, Juges, non, je connois trop bien » votre sagesse: & en effet, si, dans la volonté » écrite du législateur, rien n'a pu être altéré ni » par l'accusé ni par vous; combien ne seroit-il » pas plus honteux qu'un changement, qui dans les » mots seroit un crime, se fût fait dans la chose » même & qu'il fût aprouvé par votre juge-» ment!

Cicéron nous présente la même accusation sous la forme du syllogisme. « C'est de la loi, dit-il » aux juges, que vous avez juré d'être les organes; » vous devez donc obéir à la loi. Or quel té-» moignage plus certain le législateur a-t-il pu » laisser de sa volonté, que ce qu'il a écrit lui-» même avec le plus grand soin & l'attention la » plus sérieuse? Si la loi n'étoit pas écrite, nous » souhaiterions qu'elle l'eût été, pour nous faire » connoître plus ponctuellement la volonté du lé-» gislateur; & cependant nous n'aurions garde de » permettre à Épaminondas, quand même il seroit » hors de cause, d'interpréter à sa fantaisie l'in-» tention & l'esprit de la loi. A plus forte raison, » quand la loi est écrite & qu'elle est sous nos » ieux, ne permettrons-nous pas qu'il l'interprète, » non dans le sens de ce qui en est écrit avec la » plus grande clarté, mais comme il convient à » sa cause. Pour vous, organes de la loi, si vous » avez juré de lui obéir, & si, par ce serment, » vous êtes obligés de suivre ce qui en est écrit; » quelle raison pourriez-vous avoir de ne pas juger » qu'Épaminondas a transgressé la loi & fait ce » que la loi condanne »?

Il est aisé de voir que cette forme de raisonnement est plus pressante que la première. On va le mieux sentir encore dans la défense d'Épaminondas, dont Cicéron nous a tracé le plan.

« Magistrats, dit-il, toutes les lois doivent se » raporter à l'utilité commune; & il faut les in-» terpréter, non à la lettre, mais dans leur esprit, » dont l'objet est le bien public. Car telle a été » la vertu & la sagesse de nos ancêtres, qu'en » écrivant leurs lois, ils ne se proposoient que » le salut & l'avantage de leur société politique: » & non seulement ils ne prétendoient lui rien » prescrire à son préjudice; mais si, sans le savoir, » ils lui avoient prescrit quelque chose qui pût » lui nuire, ils entendoient, que dès qu'on l'auroit » aperçu, on corrigeât ce vice de la loi. Personne » en effet ne peut vouloir que les lois subsistent » pour l'amour des lois mêmes, mais pour l'amour » de la République, & parce que les Républiques » ne sont jamais si bien gouvernées que par les » lois. C'est donc par le même motif qui rend les » lois inviolables, qu'on doit interpréter tout ce » qui en est écrit; & puisque tous nos intérêts sont » subordonnés à celui de l'État, c'est dans ce com-» mun avantage que nous devons chercher l'inten-» tion des lois & l'esprit qui les a dictées. On ne » demande à la Mèdecine rien que de salutaire au » corps humain, parce que c'est pour lui qu'elle » est mise en pratique: on ne doit présumer de » même de l'intention des lois rien que d'utile » au corps politique, puisque ce n'est qu'en vûe » de son utilité que les lois sont instituées. N'exa-» minez donc plus, dans cette cause, quelle est la » lettre de la loi, mais voyez la loi même dans » l'esprit d'équité & d'utilité commune qui l'anime, » & qui seul a dû l'inspirer. Or quoi de plus » avantageux pour Thèbes que d'accabler Lacé-» démone? quoi de plus important pour Épami-» nondas, Général des thébains, que de donner la » victoire aux thébains? Que devoit-il avoir de plus » cher & de plus sacré que d'assûrer à sa patrie » une gloire si grande & un si beau triomphe? En » laissant donc la lettre de la loi, Épaminondas » a suivi l'intention du législateur: il savoit assez » que les lois n'étoient faites qu'en faveur de la » République; & il auroit regardé comme le comble » de la démence, de ne pas expliquer à l'avantage » de l'État ce qui n'étoit écrit que pour le salut » de l'État. Si donc toutes les lois doivent se di-» riger à l'utilité publique comme à leur terme, » si le salut commun est leur premier objet; Épa-» minondas l'a rempli: certainement il n'est pas » possible que, par la même action, il ait fait le » plus grand bien à sa patrie, & qu'il ait désobéi » aux lois ».

Mais pour ne pas citer toujours de l'ancien, voici un exemple moderne qui fera voir jusqu'où peut aller la force de l'induction, & qui fera sentir en même temps qu'elle n'est elle-même qu'un syllogisme par supposition.

Un chanoine de l'église de Paris avoit un neveu pauvre, mais libertin, & qu'il avoit abandonné. Ce neveu, réduit à la mendicité, s'adresse à un homme éloquent & sensible, & le conjure d'aller parler à son oncle & de le fléchir. L'homme dont il avoit imploré l'entremise ne connoissoit pas le chanoine. Il va pourtant le voir; mais aux premiers mots qu'il lui dit en faveur du jeune libertin, le chanoine s'irrite, lui reproche de s'intéresser pour un être indigne de sa compassion, & lui raconte avec colère tous les chagrins que ce malheureux lui a donnés. Le solliciteur, lui ayant laissé répandre l'amertume de ses reproches, reprend: *Il m'a dit tous ses torts; il m'en a même confessé un que vous dissimulez.* Quel est-il? demanda le chanoine. *De vous avoir un jour attendu à la porte de la sacristie, au moment que vous descendiez de l'autel; de vous avoir mis le couteau sur la gorge, & d'avoir voulu vous assassiner.* Cela n'est pas vrai, s'écria le chanoine avec horreur. *Quand cela seroit vrai, reprit l'homme éloquent, il faudroit encore user de miséricorde*

envers votre neveu, & lui donner du pain. A ces mots, tout l'emportement du chanoine fut étouffé; son ame s'amollit; quelques larmes coulèrent; & le jeune homme fut secouru.

Des deux méthodes, celle de l'induction fut celle de Socrate & de ses disciples; elle est captieuse & subtile, mais elle est communément foible. Celle du syllogisme est celle d'Aristote, & celle dont se servent le plus communément tous les bons orateurs; car un plaidoyer bien composé n'est souvent qu'un syllogisme dèvelopé.

Cicéron divise le syllogisme en cinq parties, les deux prémisses, la conséquence, & les *Preuves* des deux prémisses. Mais comme ou l'une ou l'autre des prémisses peut se passer de *Preuve*, & qu'il peut arriver que ni l'une ni l'autre n'en ait besoin; on peut fort bien ne pas regarder comme parties de l'argumentation les propositions auxiliaires, qu'on n'y ajoûte qu'au besoin; on peut même sousentendre l'une des deux prémisses, lorsqu'elle est évidente; & c'est ce qui fait l'enthymème, syllogisme abrégé, qui convient beaucoup mieux à un raisonnement rapide, & que préfère l'orateur lorsqu'il veut être véhément & pressant.

Observons cependant que, plus le raisonnement sera simple & dénué d'appuis, plus il faut que chaque partie en soit solide, & que le nœud qui les lie ensemble soit étroit & indissoluble. Que s'il y a une partie foible, c'est celle-là qu'il faut munir de tous les renforts de l'Éloquence. Encore ce moyen de suppléer à la raison n'est-il pas sûr: & un principe, dont le commun des orateurs n'est pas assez persuadé, c'est que la Dialectique est pour l'orateur ce que le dessin est pour le peintre; & qu'il est plus possible encore à celui-ci de se passer de correction, qu'à l'autre de se dispenser d'exactitude & de justesse. Mais je suppose ici que la Logique a été la première étude de l'orateur; & je renvoie le détail des différentes formes de raisonnement aux articles qui les concernent. J'observerai donc seulement à cet égard que ce n'est pas assez que l'Éloquence donne de l'embonpoint, de la couleur, de la chaleur à la Logique, & déguise, sous la richesse d'une parure ménagée, la sècheresse & la roideur d'une argumentation rigoureuse & pressante; mais qu'il faut encore qu'elle ait soin d'en diversifier les formes. Ce précepte est de Cicéron: & la raison qu'il en donne est que l'uniformité en toutes choses est la mère de la satiété; *nam omnibus in rebus similitudo est satietatis mater.*

Un modèle accompli des procédés du raisonnement en Éloquence, c'est le plaidoyer pour Milon. C'est là qu'il est pressé, rapide, véhément, & gradué d'une manière inattendue & surprenante; au point qu'on sent, comme Milon lui-même, que, si cette harangue eût été prononcée telle qu'elle est écrite, il n'auroit pas été possible aux juges de résister à l'orateur.

Dans l'Éloquence de la Chaire, les premiers des orateurs pour la force & la solidité du raisonnement, sont Bourdaloue & Saurin. Mais comme il s'agit moins, en Chaire, de convaincre un auditoire déja croyant, que de le persuader; & que ce ne sont pas les *Preuves* des vérités théologiques, mais de profondes impressions des vérités morales, qu'il s'agit de laisser dans les esprits & dans les ames: les plus forts raisonneurs dans ce genre ne sont pas les plus éloquents. *Voyez* CHAIRE, MOYENS, PATHÉTIQUE, *&c.* (*M. MARMONTEL.*)

PRIMITIF, IVE, adj. *Gramm.* Ce mot est dérivé du latin *primus*; mais il ajoûte quelque chose à la signification de son origine. *Voyez* PREMIER, PRIMITIF. *Synon.*

La langue *primitive* est non seulement celle que parlèrent les premiers hommes, mais encore celle dont tous les idiômes subséquents ne sont en quelque sorte que diverses réproductions sous différentes formes. *Voyez* LANGUE.

Un mot *primitif* est un mot dont d'autres sont formés, ou dans la même langue, ou dans des langues différentes. Par exemple, *Primitif* vient de *primus*; *primus* vient de l'ancien adjectif latin *pris*, dont il est le superlatif; & *pris* vient du grec πρὶν, fidèlement rendu & presque conservé dans *præ*: ainsi, le mot grec πρὶν, est *primitif* à l'égard de *pris*, de *primus*, & de *Primitif* même; *pris* est dans le même cas à l'égard des deux derniers, & *premier* à l'égard du dernier seulement.

Quelquefois on entend seulement par *Primitif*, un mot qui n'est dérivé d'aucun autre; tels sont ceux que l'on doit à l'Onomatopée (*Voyez* ONOMATOPÉE), & la plupart des noms monosyllabes de plusieurs êtres physiques, sur-tout dans les langues anciennes.

Mais à prendre la chose en rigueur, ces mots-là même ont encore une origine antérieure: il est évident que ceux de l'Onomatopée sont dérivés des bruits naturels; & souvent ceux des êtres physiques, quoique simples en aparence, ont encore trait à quelque qualité sensible, reconnue antérieurement en d'autres êtres: en sorte que l'on peut regarder comme générale la maxime de Varron (L. L. *libro VII*), *Ut in omnibus quædam sunt cognationes & gentilitates, sic in verbis. Voyez* ÉTYMOLOGIE, FORMATION, DÉRIVÉ, RACINE. (*M. BEAUZÉE.*)

PRINCIPAL, ALE, adj. *Grammaire.* On appelle en Grammaire proposition *principale*, une proposition complexe comparée dans sa totalité avec une autre proposition qu'elle renferme, comme partie complétive de son sujet ou de son atribut, & qui prend alors le nom de proposition *incidente*. Ainsi, ces deux mots sont corrélatifs: la proposition totale n'est *principale* qu'à l'égard de l'incidente; & la partielle n'est incidente qu'à l'égard de la *principale*. Exemple: *Les preuves dont on appuie*

la vérité de la religion chétienne ſont invincibles ; cette propoſition totale eſt *principale*, ſi on la compare à l'incidente qui eſt, *dont on appuie la vérité de la religion chrétienne ;* hors de la comparaiſon, elle n'eſt qu'une propoſition complexe. *Voyez* PROPOSITION & INCIDENTE. (*M. BEAUZÉE.*)

(*N.*) PRIVATIF, IVE. adj. Qui ſert à priver de quelque choſe. Qui marque privatiou. Un mot *privatif.* Une particule *privative.*

Ce mot ainſi entendu nous vient de la Grammaire grèque, où l'on diſtingue ſpécialement l'*alpha privatif*, qui en effet, étant mis à la tête d'un mot, lui fait ſignifier le contraire & marque la privation de la choſe énoncée par le mot. Nous avons gardé en françois l'alpha *privatif* des grecs dans les mots que nous avons empruntés de leur langue : *Abîme*, *acéphale*, *amazone*, *athée*, qui viennent des mots grecs βυθὸς (fonds) κεφαλὴ (chef) μαζὸς (mamelle), Θεὸς Dieu), & qui, avec l'alpha *privatif*, ſignifient littéralement *ſans fonds*, *ſans chef*, *ſans mamelle*, *ſans Dieu.*

Nous avons auſſi dans notre langue pluſieurs particules *privatives* qui ſe mettent de même à la tête des mots. *Dé*, dans *débandé*, *déconcerté*, *dédire*, *défaire*, *démaſqué*, &c. *Dés*, dans *déſaccoutumer*, *déſennuyer*, *déshonoré*, *déſintéreſſement*, *déſordre*, &c. *Dis*, dans *diſconvenir*, *diſgrâce*, &c. *É*, dans *écervelé*, *énervé*, &c. *Ex*, dans *exhéréder*, *exrecteur*, *exjéſuite*, &c. *In*, dans *inattentif*, *indocile*, *inſoutenable*, &c ; & qui change *n* en *m* dans *immaculé*, *immodeſte*, *impudent*, *imprévu*, &c ; en *l*, dans *illégal*, *illicite*, &c ; & en *r* dans *irrationel*, *irrégulier*, *irrévérence*, &c.

Il faut néanmoins obſerver que ces particules ne ſont pas toujours *privatives* dans notre langue. *Voyez* PARTICULE. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) PROCÉLEUSMATIQUE. Adj. pris ſubſtantivement. C'eſt un terme par lequel on déſigne, dans la Proſodie latine, un pied de quatre ſyllabes brèves, ou compoſé de deux pyrrhiques; comme *ănĭmŭlă*, *hŏmĭnĭbŭs*, *rĕnŭĕrĕ.*

Procéleuſmatique ſignifie, Qui commande d'avancer : RR. πρὸ, *ante*, en avant; κέλευσμα, *hortatio*, de κελεύω, *jubeo*, *hortor.* Quatre brèves de ſuite précipitent la prononciation, & ſemblent preſſer celui qui parle d'aller en avant avec célérité. On le nomme encore *Dipyrrhiche. Voyez* ce mot. (*M. BEAUZÉE.*)

PROJET, DESSEIN. *Synonymes.* Le *Projet* eſt un plan ou un arrangement de moyens pour l'exécution d'un *Deſſein.* Le *Deſſein* eſt ce qu'on veut exécuter.

On dit ordinairement des *Projets*, qu'ils ſont beaux; des *Deſſeins*, qu'ils ſont grands.

La beauté des *Projets* dépend de l'ordre & de la magnificence qu'on y remarque. La grandeur des *Deſſeins* dépend de l'avantage & de la gloire qu'ils peuvent procurer; il ne faut pas toujours ſe laiſſer éblouïr par cette beauté ni par cette grandeur, car ſouvent la pratique ne s'accorde pas avec la ſpéculation. L'ordre admirable d'un ſyſtême, & l'idée avantageuſe qu'on s'en eſt formée, n'empêchent pas quelquefois que les *Projets* n'échouent, & qu'on ne ſe trouve dans l'impoſſibilité de venir à bout de ſon *Deſſein.*

L'expérience de tous les ſiècles nous apprend que les têtes à grands *Deſſeins*, & les eſprits féconds en beaux *Projets*, ſont ſujets à donner dans la chimère.

Le mot de *Projet* ſe prend auſſi pour la choſe même qu'on veut exécuter, ainſi que celui de *Deſſein.* Mais quoique ces mots ſoient alors encore plus ſynonymes, on ne laiſſe pas d'y trouver une différence qui ſe fait ſentir à ceux qui ont le goût fin & délicat. La voici telle que j'ai pu la dèveloper. Il me ſemble que le *Projet* regarde alors quelque choſe de plus éloigné; & le *Deſſein*, quelque choſe de plus près. On fait des *Projets* pour l'avenir; on forme des *Deſſeins* pour le temps préſent. Le premier eſt plus vague, l'autre eſt plus déterminé.

Le *Projet* d'un avare eſt de s'enrichir. Son *Deſſein* eſt d'amaſſer. Un bon miniſtre d'État n'a d'autre *Projet* que la gloire du prince & le bonheur de ſes ſujets. Un bon Général d'armée a autant d'attention à cacher ſes *Deſſeins*, qu'à découvrir ceux de l'ennemi.

L'union de tous les États de l'Europe dans un ſeul corps de république, pour le gouvernement général ou la diſcuſſion des intérêts, ſans rien changer néanmoins dans le gouvernement intérieur & particulier de chacun d'eux, étoit un *Projet* digne de Henri IV, plus noble, mais peut-être auſſi difficile à exécuter, que le *Deſſein* de la monarchie univerſelle, dont l'Eſpagne étoit alors occupée. (*L'abbé GIRARD.*)

(N.) PROLEPSE. ſ. f. Figure de penſée par raiſonnement, par laquelle on prévient & l'on réfute d'avance les objections que l'on pourroit eſſuyer ; ce que l'on fait ſouvent, moins par la crainte de ces objections, que pour avoir occaſion d'ajouter de nouvelles raiſons à celles qu'on a déja alléguées, ou de les préſenter ſous un jour nouveau & propre à en aſſûrer l'efficacité.

Mais il eût mieux valu, me direz-vous, demeurer endurci dans mon habitude, & ne faire jamais d'efforts pour en ſortir. C'eſt à dire que, pour éviter d'être profanateur, vous voulez devenir impie. Ah! ſans doute il eût mieux valu demeurer pécheur, que de venir profaner le ſang de Jéſus - Chriſt : mais n'aviez-vous point d'autre moyen d'éviter le ſacrilège ? Ne pourriez-vous pas, par une ſincère pénitence, aprocher dignement de l'autel? Maſſillon.

Despréaux va au devant de ce qu'on pouvoit dire pour la défense de Chapelain; & sous prétexte de se justifier, il achève d'accabler ce malheureux Poète. (*Sat.* jx. 203—224.)

Il a tort, dira-t-on; *pourquoi faut-il qu'il nomme?*
Attaquer Chapelain! ah! c'est un si bon homme!
Balzac en fait l'éloge en cent endroits divers.
Il est vrai, s'il m'eût cru, qu'il n'eût point fait de vers:
Il se tue à rimer; que n'écrit-il en prose?
Voilà ce que l'on dit. Eh! que dis-je autre chose?
En blâmant ses écrits, ai-je d'un style affreux
Distilé sur sa vie un poison dangereux?
Ma muse, en l'attaquant, charitable & discrète,
Sait de l'homme d'honneur distinguer le poète.
Qu'on vante en lui la foi, l'honneur, la probité;
Qu'on prise sa candeur & sa civilité;
Qu'il soit doux, complaisant, officieux, sincère:
On le veut, j'y souscris, & suis prêt de me taire.
Mais que pour un modèle on montre ses écrits;
Qu'il soit le mieux renté de tous les beaux esprits;
Comme roi des auteurs, qu'on l'élève à l'empire:
Ma bile alors s'échauffe, & je brûle d'écrire;
Et s'il ne m'est permis de le dire au papier,
J'irai creuser la terre, &, comme ce barbier,
Faire dire aux roseaux, par un nouvel organe,
Midas, le roi Midas a des oreilles d'âne.

Dans l'Éloquence du Barreau surtout, la *Prolepse* a souvent de grands avantages: une objection pressentie & repoussée n'est plus qu'un trait émoussé quand l'adversaire veut s'en servir. « Un coup » prévu, dit Crévier (*Rhét. fr.* tom. II., pag. » 227) ne fait plus la même impression: & si l'on » me permet de donner ici l'exemple d'une *Prolepse* d'action, je citerai le fait de ce sénateur » romain, (Senec. *de Benef.* III. 27), qui, ayant » mal parlé d'Auguste dans un repas, & sachant » que ses discours inconsidérés & téméraires avoient » été soigneusement recueillis par quelques-uns des » convives, alla se dénoncer lui-même à l'empe- » reur, & obtint ainsi son pardon & même une » gratification considérable. Ceux qui se prépa- » roient à se rendre ses délateurs, manquèrent leur » coup, parce qu'ils avoient été prèvenus «.

Dans les mains du prédicateur, la *Prolepse* peut avoir de grands effets. Les prétextes sont comme des retranchements où le pécheur se met à couvert: il allègue les bienséances de la qualité, du rang, de l'âge, du sexe; l'opinion des hommes; les licences autorisées par l'usage; l'exemple & le respect humain; le ménagement d'une fausse sagesse; la tentation, le tempérament, & l'occasion; la confiance présomptueuse en la bonté de Dieu, & la facilité du retour; &c. C'est au prédicateur à forcer ces retranchements, au moyen de la *Prolepse.* Qu'il paroisse d'abord prendre le parti de ceux qu'il veut combattre; qu'il donne à leurs raisons les couleurs favorables dont elles sont susceptibles; qu'il ne fasse point difficulté d'avouer, quand l'occasion le demande, que leurs prétextes sont fondés sur de bons principes: mais qu'il démontre ensuite, ou la fausseté des prétextes, ou celle des conséquences qui les ont fait naître. Qu'il ait soin surtout de ne se faire aucune difficulté qu'il ne puisse résoudre d'une manière satisfesante pour les auditeurs les plus difficiles, pourvu qu'ils soient raisonnables.

Prolepse est un mot grec, πρόληψις, composé de πρὸ, *ante*, & de λαμβάνω, *capio*; il se traduit littéralement par *Antéoccupation*, ou *Préoccupation*: & ces deux mots, ainsi que celui d'*Occupation*, sont employés par différents rhéteurs pour désigner la figure dont il s'agit. Je crois que le terme de *Prolepse* doit être préféré, parce qu'il est connu & reçu chez les rhéteurs & dans notre langue, & qu'il n'est pas sujet à équivoque comme les trois autres, qui ont en effet dans le langage ordinaire des sens très-différents. (*M.* BEAUZÉE.)

(N) PROLIXE. adj. Si l'on parle du style, ce mot signifie Qui a, de la prolixité: si on l'applique aux personnes, il veut dire, Qui écrit ou qui parle avec prolixité. (*Voyez* PROLIXITÉ.) Scudéri étoit un auteur *prolixe* & fécond. Le style de l'abbé du Guet est *prolixe*, mais correct & lumineux. (*M.* BEAUZÉE.)

(N) PROLIXEMENT. adv. D'une manière *prolixe*, Avec *prolixité*. Un ouvrage écrit trop *prolixement*, quelque mérite qu'il ait d'ailleurs, ne peut manquer de perdre beaucoup (*M.* BEAUZÉE.)

(N) PROLIXITÉ. s. f. Vice de style, opposé à la précision, & qui consiste à entrer dans des détails minutieux & inutiles, & à suivre sans retenue des idées étrangères au sujet que l'on traite, qui n'y tiennent point ou qui n'y tiennent qu'accidentellement. *Voyez* PRÉCIS, SUCCINCT, CONCIS, *synon.*

Scudéri, livre III de son *Alaric*, emploie près de 500 vers à la description d'un palais, qu'il commence par la façade & finit par le jardin; c'est à cela même que Boileau (*Art. poét.* I. 49-58) fait allusion dans ces vers:

Un auteur, quelquefois trop plein de son objet,
Jamais sans l'épuiser n'abandonne un sujet:
S'il rencontre un palais, il m'en dépeint la face;
Il me promène après de terrasse en terrasse;
Ici s'offre un perron, là règne un corridor,
Là le balcon s'enferme en un balustre d'or;
Il compte les plafonds, les ronds, & les ovales;
Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales:
Je saute vingt feuillets pour en trouver la fin
Et je me sauve à peine au travers du jardin.

Scudéri nous fournit ainsi un grand exemple de *Prolixité*; & le législateur de notre Parnasse, une belle description de ce défaut : mais il ne s'en tient pas à la simple description, il condanne formelmellement cet écart, & justifie sur le champ sa décision : (*ib.* 59 - 63.)

Fuyez de ces auteurs l'abondance stérile,
Et ne vous chargez point d'un détail inutile :
Tout ce qu'on dit de trop est fade & rebutant,
L'esprit rassasié le rejette à l'instant,

Quand on est plein de sa matière, qu'on en a examiné en détail toutes les parties; on est si touché du plaisir de faire une description brillante, de se faire honneur d'une pensée fine & d'une réflexion profonde, de montrer de l'érudition ou de l'intelligence dans les sciences ou dans les beaux arts! Il est si doux de se livrer à son enthousiasme, au feu de son imagination! Il est si aisé & si agréable tout à la fois de céder à l'affluence de ses idées! car c'est là la véritable source de la *Prolixité*, selon la remarque d'Horace (*De Arte poët.* 337) :

Omne supervacuum pleno de pectore manat.

Les jeunes gens surtout doivent se tenir en garde contre une tentation si séduisante. Scudéri, aujourdhui oublié, n'est pas le seul à qui l'on puisse faire des reproches de *Prolixité* : Racine, l'immortel Racine, qu'on lira avec plaisir tant que la langue françoise subsistera, n'a pu se dérober à ce brillant défaut. Dans sa tragédie de *Phèdre*, (V. *vj.*) Thésée, inquiet du sort d'Hippolyte, voit arriver Théramène; & frappé des pleurs qu'il lui voit répandre, il lui dit :

Que fait mon fils!

THÉRAMÈNE.

O soins tardifs & superflus!
Inutile tendresse! Hippolyte n'est plus.

On ne peut rien de mieux : mais il falloit en rester là; c'est du moins l'opinion de plusieurs hommes de Lettres distingués, à qui Racine le fils a moins répondu par un examen raisonné, que par une sorte de dédain. Mais sur une exclamation naturelle de Thésée, Théramène lui fait très-longuement un magnifique récit de la mort du jeune prince; & ce récit est chargé d'une infinité de détails minutieux en soi, & totalement étrangers à l'intérêt qui doit occuper Thésée qui écoute & Théramène qui raconte. Pure *Prolixité*. « Rien n'est moins » naturel, dit Fénélon (*Lettr. à l'Acad. fr.*) » que la narration de la mort d'Hippolyte à la fin » de la tragédie de *Phèdre*, qui a d'ailleurs de » grandes beautés. Théramène, qui vient pour ap- » prendre à Thésée la mort funeste de son fils, de- » vroit ne dire que ces deux mots, & manquer » même de force pour les prononcer distinctement : » *Hippolyte est mort; un monstre, envoyé du* » *fond de la mer par la colère des dieux,* » *l'a fait périr; je l'ai vu.* Un tel homme, » saisi, éperdu, sans haleine, peut-il s'amuser à » faire la description la plus pompeuse & la plus » fleurie de la figure du dragon, *&c* ». (*M. BEAUZÉE*).

PROLOGUE. s. m. Dans notre ancien théâtre françois, le *Prologue* étoit fort en usage : celui des *Mystères* étoit communément une exhortation pieuse, ou une prière à Dieu pour l'auditoire :

Jésus, que nous devons prier,
Le fils de la Vierge Marie,
Veuillez paradis octroyer
A cette belle compagnie!
Seigneurs & Dames, je vous prie,
Séez-vous tretous à votre aise;
Et de sainte Barbe la vie
Achéverons, ne vous déplaise.

Le *Prologue* des *Moralités*, des *Sottises*, & des *Farces*, étoit, à la manière des anciens, ou l'exposé du sujet, ou une harangue aux spectateurs pour captiver leur bienveillance, le plus souvent une facétie qui faisoit rire les spectateurs à leurs dépens. Il y avoit dans la troupe un acteur chargé de faire ces harangues : c'étoit gros Guillaume, Gaulthier, Garguille, Turlupin, Guillot Gorju, Bruscambille, & dans la suite des personnages plus décents. Les *Prologues* de Bruscambille sont d'un ton de plaisanterie aprochant de celui de nos parades, & qui dut plaire dans son temps.

Dans l'un de ces *Prologues*, Bruscambille se plaint de l'impatience des spectateurs ... « Je vous » dis donc (*spectatores impatientissimi*) que vous » avez tort, mais grand tort, de venir depuis vos » maisons jusqu'ici pour y montrer l'impatience » accoutumée .... Nous avons bien eu la patience » de vous attendre de pied ferme, & de recevoir » votre argent à la porte, d'aussi bon cœur, pour » le moins, que vous l'avez présenté; de vous » préparer un beau théâtre, une belle pièce, qui » sort de la forge & est encore toute chaude. Mais » vous, plus impatients que l'impatience même, » ne nous donnerez pas le loisir de commencer. » A-t-on commencé? c'est pis qu'auparavant : l'un » tousse, l'autre crache, l'autre rit, *&c*.... Il est » question de donner un coup de bec en passant » à certains péripatétiques qui se pourmènent pen- » dant que l'on représente : chose aussi ridicule que » de chanter au lit ou de siffler à table. Toutes » choses ont leurs temps, toute action se doit con- » former à ce pourquoi on l'entreprend : le lit pour » dormir, la table pour boire, l'hôtel de Bourgogne » pour ouïr & voir, assis ou debout.... Si vous » avez envie de vous pourmener, il y a tant de » lieux pour ce faire.... Vous répondrez peut-être que

» que le jeu ne vous plaît pas; c'eſt là où je vous » attendois. Pourquoi y venez-vous donc? Que » n'attendiez-vous juſqu'à *amen*, pour en dire votre » ratelée? Ma foi, ſi tous les ânes mangeoient du » chardon, je ne voudrois pas fournir la compagnie » pour cent écus ».

Dans le poème didactique & dans le poème en récit, s'eſt introduit auſſi l'uſage de cette eſpèce de *Prologue*. Lucrèce en a orné le frontiſpice de tous ſes livres; l'Arioſte en a égayé ſes chants; la Fontaine a joint très-ſouvent de petits *Prologues* à ſes *Contes*: dans les poèmes badins rien n'a plus de grâce; dans le didactique noble rien n'a plus de majeſté. Mais je ne crois pas que le poème épique ſérieux admette un pareil ornement; l'intérêt qui doit y régner attache trop à l'action pour ſouffrir des digreſſions. Ni Homère, ni Virgile, ni le Taſſe, ni Voltaire dans la *Henriade*, ne ſe ſont permis les *Prologues*. Milton lui ſeul, à la tête d'un de ſes chants, au ſortir des enfers, s'eſt livré à un mouvement très-naturel, en ſaluant la lumière & en parlant du malheur qu'il avoit d'être privé de ſes rayons.

Le *Prologue* en forme de drame étoit connu de nos anciens farceurs. Le théâtre comique moderne en a quelques exemples, dont le plus ingénieux eſt, ſans contredit, le *Prologue* de l'*Amphitrion* de Molière.

Mais l'Opéra françois s'en eſt fait comme un veſtibule éclatant; & Quinault, dans cette partie, eſt un modèle inimitable. Je ne parle point des petites chanſonnettes qu'il a été obligé d'y mêler pour animer la danſe, & qui ſont les ſeuls traits qu'on en a retenus; je parle des idées vraîment poétiques & quelquefois ſublimes qu'il y a prodiguées, & dont perſonne ne ſe ſouvient. Obligé de louer Louis XIV, il a ennobli l'adulation par la manière grande & magnifique dont il a flatté le héros, ou plus tôt l'idole du ſiècle. Tantôt, dans ſes *Prologues*, la louange eſt directe, tantôt elle eſt allégorique: elle eſt allégorique dans le *Prologue* de *Cadmus*; c'eſt l'Envie qui, pour obſcurcir l'éclat du ſoleil, ſuſcite le ſerpent Python.

L'Envie.

C'eſt trop voir le ſoleil briller dans ſa carrière;
Les rayons qu'il lance en tous lieux
Ont trop bleſſé mes ieux.
Venez, noirs ennemis de ſa vive lumière;
Joignons nos tranſports furieux.
Que chacun me ſeconde.
Paroiſſez, Monſtre affreux:
Sortez, Vents ſouterrains, des antres les plus creux;
Volez, Tyrans des airs, troublez la terre & l'onde.
Répandons la terreur;
Qu'avec nous le ciel gronde;
Que l'enfer nous réponde;
Rempliſſons la terre d'horreur;

Que la nature ſe confonde.
Jetons dans tous les cœurs du monde
La jalouſe fureur
Qui déchire mon cœur.

(Elle s'adreſſe au ſerpent Python.)

Et vous, Monſtre, armez-vous pour nuire
A cet aſtre puiſſant qui vous a ſu produire;
Il répand trop de biens, il reçoit trop de vœux.
Agitez vos marais bourbeux;
Excitez contre lui mille vapeurs mortelles;
Déployez, étendez vos aîles;
Que tous les vents impétueux
S'efforcent d'éteindre ſes feux.
Oſons tous obſcurcir ſes clartés les plus belles;
Oſons nous oppoſer à ſon cours trop heureux.

(Le ſerpent s'élance dans l'air, & retombe frappé des traits du dieu de la lumière.)

Quels traits ont crevé le nuage
Quel torrent enflammé s'ouvre un brillant paſſage
Tu triomphes, Soleil! tout cède à ton pouvoir.
Que d'honneurs tu vas recevoir!
Ah! quelle rage! ah! quelle rage!
Quel déſeſpoir! quel déſeſpoir!

Dans tous les autres *Prologues* de Quinault, la louange eſt directe, quoique le plus ſouvent la fable ſoit allégorique. Dans celui d'*Alceſte*, la nymphe de la Seine ſe plaint à la Gloire de l'abſence de ſon héros:

Hélas! ſuperbe Gloire, hélas!
Ne dois-tu point être contente?
Le héros que j'attends ne reviendra-t-il pas?
Il ne te ſuit que trop dans l'horreur des combats,
Laiſſe en paix un moment ſa valeur triomphante.
Le héros que j'attends ne reviendra-t-il pas?
Serai-je toujours languiſſante
Dans une ſi cruelle attente?
Le héros que j'attends ne reviendra-t-il pas?

La Gloire.

Pourquoi tant murmurer? Nymphe, ta plainte eſt vaine;
Tu ne peux voir ſans moi le héros que tu ſers:
Si ſon éloignement te coute tant de peine,
Il récompenſe aſſez les douceurs que tu perds.
Vois ce qu'il fait pour toi quand la Gloire l'emmène;
Vois comme ſa valeur a ſoumis à la Seine
Le fleuve le plus fier qui ſoit dans l'univers.

Dans le *Prologue* de *Théſée*, on voit Mars & Vénus également occupés de la gloire & des plaiſirs de Louis XIV.

Vénus.

Inexorable Mars, pourquoi déchainez-vous
Contre un héros vainqueur tant d'ennemis jaloux?

Faut-il que l'univers avec fureur conſpire
Contre le glorieux empire
Dont le ſéjour nous eſt ſi doux?

MARS.

Que dans ce beau ſéjour rien ne vous épouvante.
Un nouveau Mars rendra la France triomphante :
Le deſtin de la guerre en ſes mains eſt remis;
Et ſi j'augmente
Le nombre de ſes ennemis,
C'eſt pour rendre ſa gloire encor plus éclatante.
Le dieu de la valeur doit toujours l'animer.

VÉNUS.

Vénus répand ſur lui tout ce qui peut charmer.

MARS.

Malheur, malheur à qui voudra contraindre
Un ſi grand héros à s'armer!
Tout doit le craindre.

VÉNUS.

Tout doit l'aimer.

Dans le *Prologue* d'*Atys*, c'eſt le Temps qui fait cet éloge du même Roi.

En vain j'ai reſpecté la célèbre mémoire
Des héros des ſiècles paſſés;
C'eſt en vain que leurs noms, ſi fameux dans l'Hiſtoire,
Du ſort des noms communs ont été diſpenſés;
Nous voyons un héros dont la brillante gloire
Les a preſque tous effacés.

Dans le *Prologue* d'*Iſis*, Neptune dit à la Renommée :

Mon empire a ſervi de théâtre à la guerre;
Publiez des exploits nouveaux.
C'eſt le même vainqueur ſi fameux ſur la terre,
Qui triomphe encor ſur les eaux.

Et la Renommée dit elle-même :

Ennemis de la paix, tremblez :
Vous le verrez bientôt courir à la victoire;
Vos efforts redoublés
Ne ſerviront qu'à redoubler ſa gloire:

Dans le *Prologue* de *Proſerpine*, on voit la Paix & les Plaiſirs enchaînés dans l'antre de la Diſcorde.

LA PAIX.

Héros, dont la valeur étonne l'univers,
Ah! quand briſerez-vous nos fers?
La Diſcorde nous tient ici ſous ſa puiſſance;
La barbare ſe plaît à voir couler mes pleurs.
Soyez touché de nos malheurs;
Vous êtes, dans nos maux, notre unique eſpérance.
Héros, dont la valeur étonne l'univers,
Ah! quand briſerez-vous nos fers?

LA DISCORDE.

Soupirez, triſte Paix, malheureuſe captive;
Gémiſſez, & n'eſpérez pas
Qu'un héros que j'engage en de nouveaux combats,
Écoute votre voix plaintive.
Plus il moiſſonne de lauriers,
Plus j'offre de matière à ſes travaux guerriers;
J'anime les vaincus d'une nouvelle audace;
J'oppoſe, à la vive chaleur
De ſon indomptable valeur,
Mille fleuves profonds, cent montagnes de glace.
La Victoire, empreſſée à conduire ſes pas,
Se prépare à voler aux plus lointains climats.
Plus il la ſuit, plus il la trouve belle;
Il oublie aiſément pour elle
La Paix & ſes plus doux appas . . .

LA VICTOIRE.

Venez, aimable Paix, le vainqueur vous appelle:
La Victoire devient votre guide fidèle;
Venez dans un heureux ſéjour.
Vous, Diſcorde affreuſe & cruelle,
Portez ſes fers à votre tour.

LA DISCORDE.

Orgueilleuſe Victoire, eſt-ce à toi d'entreprendre
De mettre la Diſcorde aux fers?
A quels honneurs, ſans moi, peux-tu jamais prétendre?

LA VICTOIRE.

Ah! qu'il eſt beau de rendre
La Paix à l'univers!

LA DISCORDE.

Tes ſoins pour le vainqueur pouvoient plus loin s'étendre:
Que ne conduiſois-tu le héros que tu ſers,
Où cent lauriers nouveaux lui ſont encore offerts?
La Gloire au bout du monde auroit été l'attendre.

LA VICTOIRE.

Ah! qu'il eſt beau de rendre
La Paix à l'univers!
Après avoir vaincu mille peuples divers,
Quand on ne voit plus rien qui ſe puiſſe défendre,
Ah! qu'il eſt beau de rendre
La Paix à l'univers!

LA DISCORDE.

O cruel esclavage !
Je ne verrai donc plus de sang & de carnage ?
Ah ! pour mon désespoir faut-il que le vainqueur
Ait triomphé de son courage ?
Faut-il qu'il ne laisse à ma rage
Rien à dévorer que mon cœur ?

Dans le *Prologue* de *Persée*, c'est la Vertu & la Fortune qui se réconcilient en faveur de Louis XIV.

LA FORTUNE.

Effaçons du passé la mémoire importune :
J'ai toujours contre vous vainement combattu,
Un auguste héros ordonne à la Fortune
D'être en paix avec la Vertu.

LA VERTU.

Ah ! je le reconnois sans peine ;
C'est le héros qui calme l'univers.

LA FORTUNE.

Lui seul pour vous pouvoir vaincre ma haîne :
Il vous révère, & je le sers.
Je l'aime constamment, moi qui suis si légère :
Partout, suivant ses vœux, avec ardeur je cours,
Vous paroissez toujours sévère,
Et vous êtes toujours
Ses plus chères amours.

LA VERTU.

Mes biens brillent moins que les vôtres ;
Vous trouvez tant de cœurs qui n'adorent que vous !
Vous les enchantez presque tous.

LA FORTUNE.

Vous régnez sur un cœur qui vaut seul tous les autres.
Ah ! s'il m'eût voulu suivre, il eût tout surmonté ;
Tout trembloit, tout cédoit à l'ardeur qui l'anime :
C'est vous, Vertu trop magnanime,
C'est vous qui l'avez arrêté.

LA VERTU.

Son grand cœur s'est mieux fait connoître ;
Il a fait sur lui-même un effort généreux.
Il veut rendre le monde heureux ;
Il préfère, au bonheur d'en devenir le maître,
La gloire de montrer qu'il mérite de l'être,
(Ensemble.)
Sans cesse combattons à qui servira mieux
Ce héros glorieux.

Dans le *Prologue* de *Phaëton*, c'est le retour de l'âge d'or.

SATURNE.

Un héros qui mérite une gloire immortelle,
Au séjour des humains aujourdhui nous rappelle.
Le siècle qui du monde a fait les plus beaux jours,
Doit sous son règne heureux recommencer son cours.
Il calme l'univers, le ciel le favorise ;
Son auguste sang s'éternise :
Il voit combler ses vœux par un héros naissant ;
Tout doit être sensible au plaisir qu'il ressent.
L'Envie en vain frémit de voir les biens qu'il cause.
Une heureuse paix est la loi
Que ce vainqueur impose :
Son tonnerre inspire l'effroi,
Dans le temps même qu'il repose.

Dans le *Prologue* d'*Armide*, c'est la Gloire & la Sagesse qui se disputent à qui l'aime le mieux.

LA GLOIRE.

Tout doit céder dans l'univers
A l'auguste héros que j'aime.
L'effort des ennemis, les glaces des hivers,
Les rochers, les fleuves, les mers,
Rien n'arrête l'ardeur de sa valeur extrême.

LA SAGESSE.

Tout doit céder dans l'univers
A l'auguste héros que j'aime.
Il est maître absolu de cent peuples divers,
Et plus maître encor de lui-même.
(La même & sa suite.)
Chantons la douceur de ses lois.

LA GLOIRE, *& sa suite.*

Chantons ses glorieux exploits.
(Ensemble.)
D'une égale tendresse
Nous aimons le même vainqueur.

LA SAGESSE.

Fière Gloire, c'est vous . . .

LA GLOIRE.

C'est vous, douce Sagesse,
(Ensemble.)
C'est vous qui partagez avec moi son grand cœur.
Qu'un vain désir de préférence
N'altère point l'intelligence

Que ce héros entre nous veut former;
Disputons seulement à qui sait mieux l'aimer.

Dans le *Prologue* d'*Amadis*, le plus ingénieux de tous, l'éloge de Louis XIV sembloit plus difficile à amener; & le poète l'y a fait entrer d'une façon plus adroite encore & plus naturelle que dans tous les autres. C'est le réveil d'Urgande & de sa suite après un long enchantement :

URGANDE.

Lorsqu'Amadis périt, une douleur profonde
Nous fit retirer dans ces lieux :
Un charme assoupissant, devoit fermer nos ïeux.
Jusqu'aux temps fortunés que le destin du monde
Dépendroit d'un héros encor plus glorieux.

ALQUIF.

Ce héros triomphant veut que tout soit tranquile.
En vain mille envieux s'arment de toutes parts:
D'un mot, d'un seul de ses regards,
Il fait rendre à son gré leur fureur inutile.

(Ensemble.)

C'est à lui d'enseigner
Aux maîtres de la terre
Le grand art de la guerre;
C'est à lui d'enseigner
Le grand art de régner.

J'ai recueilli ces traits, parce qu'ils sont mis en oubli, que ces *Prologues* n'ont plus lieu, & que personne ne s'amuse guère de les lire, persuadé, comme on l'est, qu'ils ne sont pleins que de fades louanges & de petits airs doucereux. On y peut voir que, de tous les flatteurs de Louis XIV, Quinault a été le moins coupable, puisqu'en le louant à l'excès du côté de la gloire des armes, il n'a cessé de mettre au dessus de cette gloire même la magnanimité, la clémence, la justice, & l'amour de la paix, & que, les lui attribuer comme ses vertus favorites, c'étoit du moins les lui recommander.

Depuis qu'on a inventé l'Opéra-ballet, c'est à dire, un spectacle composé d'actes détachés quant à l'action, mais réunis sous une idée collective, comme les Sens, les Élémens, le *Prologue* leur a servi de frontispice commun: c'est ainsi que le débrouillement du cahos fait le *Prologue* du ballet des Éléments; & le début de ce *Prologue* est digne d'être cité pour modèle à côté de ceux de Quinault.

Les temps sont arrivés : cessez, triste Cahos.
Paroissez, Éléments : Dieux, allez leur prescrire
Le mouvement & le repos;
Tenez-les enfermés chacun dans son empire.
Coulez, Ondes, coulez; volez, rapides Feux :
Voile azuré des airs, embrassez la nature;
Terre, enfante des fruits, couvre-toi de verdure;
Naissez, Mortels, pour obéir aux dieux.

(*M. MARMONTEL.*)

PROLUSION. s. f. *Littérature*. Terme qu'on applique quelquefois dans la Littérature à certaines pièces ou compositions que fait un auteur préférablement à d'autres, pour exercer ses forces, & comme pour essayer son génie.

Le grammairien Diomède appelle le *Culex* de Virgile & ses autres opuscules, des *Prolusions;* parce que ces petites pièces ont été comme les essais de sa muse, & le prélude des poèmes qu'il donna par la suite. Les *Prolusions* de Strada sont des pièces fort ingénieuses, & dont M. Huet, évêque d'Avranches, fesoit tant de cas, qu'il les savoit toutes par mémoire. (*ANONYME.*)

PRONOM. s. m. *Grammaire*. » Depuis le » temps qu'on parle du *Pronom*, on n'est point » parvenu à le bien connoître; comme si sa nature » étoit, dit le P. Buffier (*Gram. franç. n°. 4*), » un de ces secrets impénétrables qu'il n'est jamais » permis d'aprofondir. Pour faire sentir, con- » tinue-t-il, que je n'exagère en rien, il ne faut que » lire le savant Vossius, la lumière de son temps » & le héros des grammairiens. Après avoir dé- » claré [& avec raison] que toutes les définitions » qui avoient été données du *Pronom* jusqu'alors » n'étoient nullement justes, il prononce que *le* » Pronom *est un mot qui en premier lieu se ra-* » *porte au nom, & qui en second lieu signifie* » *quelque chose*. Pour moi, avec le respect qui est » dû au mérite d'un si grand homme, j'avoue que » je ne comprends rien à sa définition du *Pronom* ».

Quoique l'abbé Regnier prétende (*Gram fr. p.* 216, *in*-12, *p.* 228 *in*-4°.) que Vossius en cela a très-bien désigné la nature du *Pronom*, je suis cependant de l'avis du P. Buffier. Car s'il ne s'agit que de se raporter au nom & de signifier quelque chose, pour être *Pronom*; il y a trois *Pronoms* dans ce vers de Phèdre, *III. 9.*

Vulgare amici nomen, sed rara est fides.

Vulgare se raporte au nom *nomen*, & il signifie quelque chose; *rara* & *est* se rapportent au nom *fides*, & signifient aussi quelque chose : ainsi, *vulgare*, *rara*, & *est* sont des *Pronoms*, s'il en faut juger d'après la définition de Vossius. L'Abbé Regnier lui-même, en la louant, fournit des armes pour la combattre; il avoue qu'elle n'exprime pas toutes les qualités du *Pronom*, & qu'il y manque quelque chose, surtout à l'égard du *Pronom* françois, qui semble, dit-il, avoir besoin d'une définition plus étendue. Or une définition du *Pronom* qui ne convient pas à ceux de toutes les langues, & qui n'exprime pas le fondement de toutes les propriétés du *Pronom*, n'en est pas une définition. Au surplus ce qu'ajoûte ce grammairien à celle de

Vossius, la charge inutilement sans la rectifier.

Sanctius (*Minerv.* I. 2) prétend que le *Pronom* n'est pas une partie d'oraison différente du nom; mais les raisons qu'il allègue de ce sentiment sont si foibles & prouvent si peu, qu'elles ne méritent pas d'être examinées ici : on peut voir ce qu'y répond l'Abbé Regnier au commencement de son *Traité des Pronoms*. Le P. Buffier, qui adopte le même systême, le présente sous un jour beaucoup plus spécieux.

« Tous les mots, dit-il (*nos.* 80 84), qui sont » employés pour marquer simplement un sujet dont » on veut affirmer quelque chose, doivent être tenus » pour des noms; ils répondent dans le langage à » cette sorte de pensées, qu'on appelle *idées* dans » la Logique. La plupart des sujets dont on parle » ont des noms particuliers; mais il faut recon- » noître d'autres noms qui, pour n'être pas tou- » jours attachés au même sujet particulier, ne » laissent pas d'être véritablement des noms. Ainsi, » outre le nom particulier que chacun porte & » par lequel les autres le désignent, il s'en donne » un autre quand il parle lui-même de soi; & ce » nom en françois est *moi* ou *je*, selon les diverses » occasions . . . Le nom qu'il donne à la per- » sonne à qui il parle, c'est *vous*, ou *tu*, ou » *toi*, &c. Le nom qu'il donne à l'objet dont il » parle, après l'avoir nommé par son nom parti- » culier ou indiqué autrement, est *il*, ou *lui*, ou » *elle*, &c. Les noms plus particuliers ont retenu » seuls, dans la Grammaire, la qualité de noms; » & les noms plus communs de *moi*, *vous*, *lui*, » &c, se sont appelés *Pronoms*, parce qu'ils s'em- » ploient pour les noms particuliers & en leur » place ».

A l'occasion de la *Grammaire françoise* de M. de Wailly, l'auteur de l'*Année littéraire* (1754, *tom. VII*, *lettre X*) propose une difficulté dont il reconnoît devoir le germe à M. l'abbé de Condillac (*Essai sur l'origine des connoissances humaines, part. II, chap. x*, §. 109). On va voir qu'il auroit pu en avoir l'obligation au passage que j'ai raporté du P. Buffier, ou au chapitre que j'ai cité de la *Minerve* de Sanctius. Quoi qu'il en soit, voici comment s'explique Fréron.

« Il y a, dit-il, trois sortes de *Pronoms* per- » sonnels, *je*, *me*, *moi*, *nous*; *tu*, *te*, *toi*, » *vous*, pour la première & la seconde personne : » c'est le cri général de toutes les Grammaires.... » Tous ces mots sont les noms de la première & » de la seconde personne, tant au pluriel qu'au » singulier, & ne sont point des *Pronoms*. Tout » mot quelconque, excepté ceux-ci, apartient » à la troisième personne; ce qu'on démontre en » ajoutant à un mot quelconque un verbe qui » aura toujours la terminaison de la troisième per- » sonne. *Antoine revient*, *le marbre est dur*, *le* » *froid se fait sentir*, &c. Les mots *je*, *me*, *moi*, » &c, considérés comme *Pronoms*, représente- » roient donc des noms, & conséquemment des » noms de la troisième personne, puisqu'il est » certain que la troisième personne s'empare de » tout. Or ces mots *je*, *me*, *moi*, &c, repré- » tant des noms de la troisième personne, com- » ment seroient-ils des *Pronoms* de la première » personne & de la seconde ? Ces mots sont donc » les véritables noms & non les *Pronoms* de la » première & de la seconde personne ».

Toute cette difficulté porte sur la supposition répétée sans examen par tous les grammairiens comme par autant d'échos, que les *Pronoms* représentent les noms, c'est à dire, pour me servir des termes de l'abbé Girard (*tom. I*, *Disc.* vj, *pag.* 283), que *leur propre valeur n'est qu'un renouvellement d'idées qui designe sans peindre*, *qu'ils ne sont que de simples vicegérents des noms*, & que le sujet qu'ils expriment *n'est déterminé que par le ressouvenir de la chose nommée ou supposée entendue.*

Cette supposition est née de la dénomination même de cette espèce de mot, que les grammairiens ont mal entendue. On a cru qu'un *Pronom* étoit un mot employé pour le nom, représentant le nom, & n'ayant par lui-même d'autre valeur que celle qu'il emprunte du nom dont il devient le vicegérent; comme un *proconsul* étoit un officier employé *pour le consul*, représentant le consul, & n'ayant par lui-même d'autre pouvoir que celui qu'il empruntoit du consul dont il devenoit le vicegérent. C'est la comparaison que fait lui-même l'abbé Regnier (*p.* 216, *in*-12; *p.* 228, *in*-4°.), pour trouver dans l'étymologie du mot *Pronom* la définition de la chose.

Mais ce n'est point là ce que l'Analyse nous en aprend (*voyez* MOT); quoique réellement elle nous indique que le *Pronom* fait dans le discours *le même effet que le nom*, parce que les *Pronoms*, comme les noms, présentent à l'esprit des sujets déterminés. Les noms sont des mots qui font naître dans l'esprit de ceux qui les entendent les idées des êtres dont ils sont les signes; *nomen dictum quasi notamen, quod nobis vocabulo suo notas efficiat* (*Isid. hispal. Orig. I, vj*). Les *Pronoms* font pareillement naître dans l'esprit les idées des êtres qu'ils désignent; & c'est en cela qu'ils vont de pair avec les noms & qu'ils sont comme des noms, *Pronomina*. Mais on ne se seroit jamais avisé de distinguer ces deux espèces de mots, s'ils présentoient les êtres sous les mêmes aspects, & si l'on n'avoit pas senti, du moins confusément, les différences caractéristiques que l'analyse y découvre.

Il faut convenir avec le P. Buffier, que tous les mots qui sont employés pour marquer simplement un sujet dont on veut affirmer quelque chose, ou, en d'autres termes, pour présenter à l'esprit un être déterminé, soit réel soit abstrait; que tous ces mots, dis-je, doivent être tenus pour être de même nature à cet égard. Mais pourquoi les tien-

droit-on pour des noms, puisque le langage usuel des grammairiens les distingue en deux classes, l'une de noms, & l'autre de *Pronoms ?* Ce sont tous des mots déterminatifs, ainsi que je l'ai dit ailleurs (*Voyez* MOT.) Mais comme ils déterminent de différentes manières, ce sont des mots déterminatifs de différente espèce : les uns déterminent les êtres par l'idée de leur nature, & ce sont les noms; les autres déterminent les êtres par l'idée précise d'une relation à l'acte de la parole, & ce sont les *Pronoms*.

C'est pour cela que, si un même être est désigné par un nom & par un *Pronom* tout à la fois, le nom s'accorde en personne avec le *Pronom*, parce que la personne n'est qu'un accident dans le nom, & qu'elle est une propriété essencielle du *Pronom;* le *Pronom* au contraire s'accorde en genre avec le nom, parce que le genre n'est qu'un accident dans le *Pronom*, & que c'est une propriété essencielle du nom. La différence des genres vient, dans les noms, de celle de la nature dont l'idée déterminative caractérise l'espèce des noms; & de même la différence des personnes vient, dans les *Pronoms*, de celle de la relation à l'acte de la parole, dont l'idée déterminative caractérise l'espèce des *Pronoms :* au contraire les nombres & les cas, dans les langues qui les admettent, sont également propres aux deux espèces; parce que les deux espèces énoncent des êtres déterminés, & que tout être déterminé dans le discours l'est nécessairement sous l'une des qualités désignées par les nombres, & sous l'un des raports marqués par les cas, de quelque espèce que soit l'idée déterminative. *Voyez* NOMBRE, CAS, & PERSONNE.

Les noms, je le répète, expriment des sujets déterminés par l'idée de leur nature; & les *Pronoms*, des sujets déterminés par l'idée précise d'une relation personnelle à l'acte de la parole. Cette différence est le juste fondement de ce cri général de toutes les Grammaires qui distinguent les *Pronoms* de la première, de la seconde, & de la troisième personne; parce que rien n'est plus raisonnable que de différencier les espèces de *Pronoms* par les différences mêmes de leur nature commune.

Il est donc faux de dire que les *Pronoms* ne sont que de simples vicegérents des noms, & que le sujet qu'ils expriment n'est déterminé que par le ressouvenir de la chose nommée : le sujet y est déterminé par l'idée précise d'une relation personnelle à l'acte de la parole; & cette détermination rappelle le souvenir de la nature du même sujet, parce qu'elle est inséparable du sujet. Ainsi, quand, au sortir du spectacle, je dis qu'Andromaque m'a vivement intéressé, chacun se rappelle les grâces séduisantes de l'inimitable Clairon, quoique je ne l'aye désignée par aucun trait qui lui soit individuellement propre : le rôle dont elle étoit chargée dans la représentation, rappelle nécessairement le souvenir de l'actrice, parce qu'il l'indique individuellement, quoiqu'accidentellement. C'est de la même manière que l'idée du rôle dont est chargé un sujet dans la représentation de la pensée, indique alors ce sujet individuellement, & rappelle le souvenir de sa nature propre : mais ce souvenir n'est rappelé qu'accidentellement, parce que le rôle est en lui-même accidentel au sujet.

Il est pareillement faux que les mots *je*, *me*, *moi*, &c, soient les noms & non les *Pronoms* de la première & de la seconde personne, parce qu'ils ne déterminent aucun sujet par l'idée de la nature, en quoi consiste le caractère spécifique des noms; ils ne déterminent que par l'idée de la personne ou du rôle; & c'est le caractère propre des *Pronoms*.

Quant à ce qu'ajoûte Fréron, que tout mot, excepté ceux-ci, apartient à la troisième personne, & qu'il est certain que la troisième personne s'empare de tout : quoique cette remarque ne puisse plus entrer en objection contre le systême commun qui distingue les noms & les *Pronoms*, puisque j'ai sapé le fondement de l'objection & établi celui de la distinction reçue; je crois cependant qu'il peut être de quelque utilité d'aprofondir le véritable sens de l'observation alléguée par l'auteur de l'*Année littéraire*.

On n'a introduit dans le langage les noms, qui expriment des êtres déterminés par l'idée de leur nature, que pour en faire des objets du discours, & pour les charger conséquemment du troisième rôle ou de la troisième personne : il seroit inutile de nommer les êtres, si ce n'étoit pour en parler. Il est donc naturel que tous les noms, sous leur forme primitive, soient du ressort de la troisième personne, & que cette troisième personne s'en empare, puisqu'on veut le dire ainsi : mais ce n'est point par l'idée de cette relation personnelle que les sujets nommés sont déterminés dans les noms; c'est par l'idée de leur nature. Aussi cette disposition primitive des noms à être de la troisième personne n'y a pas l'effet d'une propriété essencielle, je veux dire l'immutabilité. Les noms peuvent, dans le besoin, se revêtir d'un autre rôle; le vocatif des grecs & des latins est un cas qui ajoûte, à l'idée primitive du nom, l'idée accessoire de la seconde personne; & jamais la troisième ne pourra s'emparer, par exemple, du nom *Domine*. *Voyez* PERSONNEL & VOCATIF.

S'il n'y a de véritables *Pronoms* que les mots qui présentent à l'esprit des êtres déterminés par l'idée précise d'une relation personnelle à l'acte de la parole, il n'en faut plus reconnoître d'autres que ceux que l'on nomme communément *personnels*.

Il y a quelque différence entre le françois & le latin sur le nombre des *Pronoms* personnels; ou, pour conformer mon langage à la conclusion que je viens d'établir, il y a quelque différence entre les deux langues sur le nombre des *Pronoms*.

I. Sur cet objet-là même notre langue ne suit

pas les mêmes errements qu'à l'égard des noms, & elle reconnoît des cas dans les *Pronoms*.

Celui de la première personne est au singulier, *je*, *me*, & *moi*, & au pluriel *nous* pour les deux genres; celui de la seconde personne est au singulier *tu*, *te*, & *toi*, & au pluriel *vous* pour les deux genres.

Pour la troisième personne, il y a deux sortes de *Pronoms*, l'un direct & l'autre réfléchi. Le *Pronom* direct est *il*, & *lui* pour le masculin, *elle*, & *lui*, pour le féminin au singulier; *ils eux*, & *leur* pour le masculin, *elles*, & *leur* pour le féminin au pluriel. Le *Pronom* réfléchi est *se* & *soi* pour les deux genres & pour les deux nombres.

Je dis que ces différentes manières d'exprimer le même sujet personnel sont des cas du même *Pronom*; & c'est par analogie avec la Grammaire des langues qui admettent des déclinaisons, que je m'exprime ainsi, quoique *me* & *moi*, par exemple, ne paroissent pas trop venir de la même racine que *je*: mais il n'y a pas plus d'anomalie dans ce *Pronom* françois que dans le latin correspondant *ego*, *mei*, *mihi*, *me* au singulier, *nos*, *nostri* ou *nostrûm* & *nobis* au pluriel; & l'on regarde toutefois ces mots comme les cas du même *Pronom* latin *ego*.

Voici comme je voudrois nommer ces cas, afin d'en bien indiquer le service.

Personnes.	Ie.	IIe.	IIIe. Direct.		Réfléchi.
Nomb.	*S.*	*S.*	*S.*	Pl.	S. P.
Genr.	m. f.	m. f.	m. f.	m. f.	m. f.
Nomin.	*je.*	*tu.*	*il*, *elle*	*ils*, *elles.*	
Dat.	*me.*	*te*	*lui.*	*leur.*	*se.*
Compl.	*moi.*	*toi.*	*lui*, *elle.*	*eux*, *elles.*	*soi.*

J'appelle le premier cas *nominatif*, parce qu'il exprime, comme en latin, le sujet du verbe mis à un mode personnel. Exemples: *JE fais*, *TU fais*, *IL fait*, *ELLE fait*, *ILS font*, *ELLES font*.

J'appelle le second cas *datif*, parce qu'il sert au même usage que le datif latin, & qu'on peut le traduire aussi par la préposition *à* avant son complément. Exemples: *On ME donne*, *on TE donne*, *on LUI donne*, *on LEUR donne*, *on SE donne la liberté*; c'est à dire, *on donne la liberté à moi*, *à toi*, *à lui* ou *à elle*, *à eux* ou *à elles*, *à soi*.

Remarquez que ce datif ne sert que quand le verbe a un complément objectif immédiat, tel que *la liberté* dans les exemples précédents; mais avec les verbes qui n'ont point de pareil complément ni exprimé ni sousentendu, on se sert du tour équivalent par la préposition *à* avec le complétif: ainsi, il faut dire, *on peut s'en prendre A MOI*, *A TOI*, *A LUI*, *A ELLE*, *A EUX*, *A ELLES*, *A SOI*.

J'appelle le troisième cas *complétif*, parce qu'il exprime toujours le complément d'une préposition exprimée ou sousentendue. Exemples: *Pour MOI*, *pour TOI*, *pour LUI*, *pour ELLE*, *pour EUX*, *pour ELLES*, *pour SOI*.

Lorsque ce cas est employé sans préposition, elle est sousentendue. Premier exemple: *Donnez-MOI ce livre*, c'est à dire, *donnez A MOI ce livre*; & c'est la même chose après tous les impératifs des verbes actifs relatifs, qui ont en outre un complément objectif, lorsque la proposition est affirmative. Deuxième exemple: *Vous prétendez que le soleil tourne*; *& MOI je soutiens que c'est la terre*; c'est à dire, *& par des raisons connues DE MOI*, *je soutiens*, &c. Troisième exemple (Volt. *Mahom.* act. I, sc. 1):

> Qui? MOI? baisser les ieux devant ces faux prodiges!
> MOI! de ce fanatique encenser les prestiges!

c'est à dire, *baisser les ieux devant ces faux prodiges*, *encenser les prestiges de ce fanatique*, seroit un joug imposé, *A qui*, *A MOI*? Le tour elliptique marque bien plus énergiquement les sentiments d'indignation & d'horreur dont est rempli Zopire: le cœur absorbe l'esprit, & l'esprit est forcé d'abandonner sa marche pesante & compassée.

Il y a un cas où *moi* s'emploie comme complément objectif sans préposition après l'impératif des verbes actifs relatifs, comme quand on dit, *écoute-MOI*, *suivez-MOI*. Mais c'est un abus introduit par une fausse imitation de *dis-MOI*, ou *donnez-MOI*, où *moi* est évidemment employé comme complément de la préposition sousentendue *à*. Je dis que c'est un abus, parce qu'il y a plus d'une raison de croire que l'on a commencé par dire *écoute-ME*, *suivez-ME*; la première, c'est que cette manière est véritablement conforme à la règle originelle, & qu'il étoit naturel de la suivre partout, puisqu'on la connoissoit: la seconde raison, c'est que la Syntaxe régulière est usitée encore aujourdhui dans bien des patois, & spécialement dans ceux des Trois-Évêchés & de la Lorraine, où l'on dit effectivement *écoute-ME*, *suivez-ME*; or il est certain que les usages modernes des patois sont les usages anciens de la langue nationale, comme les différences des patois viennent de celles des causes qui ont amené les différentes métamorphoses du langage national.

On pourroit objecter que j'ai mis un peu d'arbitraire dans la manière dont j'ai suppléé les

ellipses, surtout dans le second & le troisième exemple, où il a fallu mettre *moi* dans la dépendance d'une préposition. Je réponds qu'il est nécessaire de suppléer les ellipses un peu arbitrairement, surtout quand il est question de suppléer des phrases un peu considérables; on a rempli sa tâche, quand on a suivi le sens général, & que ce que l'on a introduit n'y est point contraire, ou ne s'en éloigne point.

Mais, peut-on dire, pourquoi s'écarter de la méthode des grammairiens, dont aucun n'a vu l'ellipse dans ces exemples? & pourquoi ne pas dire avec tous, que, quand on dit, par exemple, *& MOI, je soutiens*, ce *moi* est un mot rédondant au nominatif & en concordance de cas avec *je?* C'est qu'une rédondance de cette espèce me paroît une pure périssologie, si elle ne fait rien au sens: si elle y fait, ce n'est plus une rédondance, le *moi* est nécessaire; & s'il est nécessaire, il est soumis aux lois de la Syntaxe. Or on ne peut pas dire que *moi*, dans la phrase en question, soit nécessaire à l'intégrité grammaticale de la proposition, *je soutiens que c'est la terre*: j'ai donc le droit d'en conclure que c'est une partie intégrante d'une autre proposition ou d'un complément logique de celle dont il s'agit, que par conséquent il faut suppléer. Dans ce cas, n'est-il pas plus raisonnable de tourner le supplément de manière que *moi* y soit employé selon sa destination ordinaire & primitive, que de l'esquiver par le prétexte d'une rédondance?

Quelques grammairiens font deux classes de ces *Pronoms*; ils nomment les uns *personnels*, & les autres *conjonctifs*.

Les *Pronoms* personnels de la première personne, selon Restaut, sont *je* & *moi* pour le singulier, & *nous* pour le pluriel: ceux de la seconde personne sont *tu* & *toi* pour le singulier, & *vous* pour le pluriel: ceux de la troisième personne sont *il* & *lui*, masculins, & *elle*, féminin, pour le singulier; *ils* & *eux*, masculins, & *elles*, féminin, pour le pluriel: enfin il y ajoûte encore *soi*.

Les *Pronoms* conjonctifs de la première personne, dit-il, sont *me* pour le singulier, & *nous* pour le pluriel: ceux de la seconde personne sont *te* pour le singulier, & *vous* pour le pluriel: ceux de la troisième personne sont *lui*, *le*, pour le singulier, *les*, *leur* pour le pluriel, & *se* pour le singulier & le pluriel.

Tous ces *Pronoms* indistinctement déterminent les êtres par l'idée précise d'une relation personnelle à l'acte de la parole; & par là les voilà réunis sous un même point de vûe; ils sont tous personnels. Les distinguer en personnels & conjonctifs, c'est donner à entendre que ceux-ci ne sont pas personnels: c'est une division abusive & fausse. Restaut devoit d'autant moins adopter cette division, qu'il commence l'article des prétendus *Pronoms* conjonctifs par une définition qui les rappelle nécessairement aux personnels: « Ce sont, » dit il, des *Pronoms* qui se mettent ordinaire- » ment pour les cas des *Pronoms* personnels ». S'il n'avoit pas adopté sans fondement de prétendus cas marqués en effet par des prépositions, il auroit dit que ce sont réellement les cas, & non des mots employés pour les cas des *Pronoms* personnels.

La raison pourquoi il appelle ces mots *Pronoms conjonctifs*, n'est pas moins surprenante. « C'est, » dit-il, parce qu'on les joint toujours à quel- » ques verbes dont ils sont le régime ». Mais on pourroit dire de même que *je*, *tu*, *il*, *elles*, *ils*, & *elles* sont conjonctifs, parce qu'on les joint toujours à quelques verbes dont ils sont le sujet; car le sujet n'est pas moins joint au verbe que le régime. D'ailleurs la dénomination de *conjonctif* n'a pas le sens qu'on lui donne ici; ce qui est joint à un autre doit s'appeler *adjoint* ou *conjoint*, comme a fait le P. Buffier (*n°.* 387); & l'on doit appeler *conjonctif* ce qui sert à joindre: c'est le sens que l'usage a donné à ce mot, d'après l'étymologie.

Le même grammairien ajoûte, aux *Pronoms* qu'il appelle *personnels*, le mot *on;* & à ceux qu'il nomme *conjonctifs*, les mots *en* & *y*. Ces mots sont aussi regardés comme *Pronoms* par l'abbé Regnier & par le P. Buffier. Mais c'est une erreur: *on* est un nom; *en* & *y* sont des adverbes.

On est un nom qui signifie *homme;* ceux mêmes que je contredis m'en fournissent la preuve en en assignant l'origine. « Il y a lieu de croire, selon » Restaut (*chap. v*, *art.* 1), qu'il s'est formé » par abréviation ou par corruption de celui d'*hom-* » *me:* ainsi lorsque je dis *ON étudie*, *ON joue*, » *ON mange*, c'est comme si je disois *homme* » *étudie*, *homme joue*, *homme mange*. Je fonde » cette conjecture sur deux raisons: 1°. sur ce » que dans quelques langues étrangères, comme » en italien, en allemand, & en anglois, on » trouve les mots qui signifient *homme*, employés » au même usage que notre . . . *on:* 2°. sur ce » que . . . *on* reçoit quelquefois l'article défini *le* » avec l'apostrophe, comme le nom *homme;* ainsi, » nous disons *l'ON étudie*, *l'ON joue*, *l'ON mange*, » sans doute parce qu'on disoit autrefois *l'homme* » *étudie*, *l'homme joue*, *l'homme mange* «. Ce que dit ici Restaut de l'italien, de l'allemand, & de l'anglois, est prouvé dans la *Grammaire françoise* de l'abbé Regnier, l'un de ses guides (*in-12*, *pag.* 245; *in-4°. pag.* 258). Comment Restaut, qui vouloit donner des *Principes raisonnés*, s'en est-il tenu simplement aux raisonnements des maîtres qu'il a consultés, sans pousser le sien jusqu'à conclure que notre *on* est un synonyme du mot *homme*, pour les cas où l'on ne veut indiquer que l'espèce,

l'espèce, comme ON *naît pour mourir*, ou une partie vague des individus de l'espèce sans aucune désignation individuelle, comme ON *nous écoute?*

En & *y* sont des adverbes; & c'est encore chez les mêmes auteurs que j'en prendrai la preuve. 1°. L'abbé Regnier, qui en sentoit apparemment quelque chose, n'a pas osé dire aussi nettement que l'a fait son disciple, que *en* & *y* fussent des *Pronoms*; il se contente de dire que ce sont des particules qui tiennent lieu de *Pronoms*; & dans le langage des grammairiens, les particules sont des mots indéclinables, comme les adverbes, les prépositions, & les conjonctions. 2°. Le maître & le disciple interprètent ces mots de la même manière: « En disant, *J'EN parle*, je puis entendre, » dit Restaut, suivant les circonstances du discours, » *je parle* DE MOI, DE NOUS, DE TOI, DE VOUS, » DE LUI, D'ELLE, D'EUX, D'ELLES, DE CELA, » DE CETTE CHOSE, ou DE CES CHOSES...ou en » parlant d'argent, *j'EN ai reçu*, c'est à dire, *j'ai* » *reçu* DE L'ARGENT ». En parlant de *y* un peu » plus haut, il s'en explique ainsi: « Quand je dis, » *je m'Y applique*, c'est à dire, *je m'applique* » A CELA, A CETTE CHOSE ou A CES CHOSES ». Les deux mots *en* & *y* sont équivalents à une préposition avec son complément; *en* à la préposition *de*, *y* à la préposition *à*: *en* & *y* sont donc des mots qui expriment des raports généraux déterminés par la désignation du terme conséquent & avec abstraction du terme antécédent; ce sont par conséquent des adverbes, conformément à la notion qne j'en ai établie ailleurs (*Voyez* MOT, *art.* II, *n°.* 2). Ce que disent de ces deux mots le P. Buffier & l'abbé Girard, loin d'être contraire à ce que j'établis ici, ne fait que le confirmer.

II. J'ai annoncé quelque différence entre le françois & le latin sur le nombre des *Pronoms*; voici en quoi consiste cette différence. C'est qu'en latin il n'y a point de *Pronom* direct pour la troisième personne; il n'y a que le réfléchi *sui*, *sibi*, *se*.

Je m'attends bien que les rudimentaires me citeront *is*, *ea*, *id*; *hic*, *hæc*, *hoc*; *ille*, *illa*, *illud*; *iste*, *ista*, *istud*: mais je n'ai rien à dire à ceux qui prétendent que ces mots sont des *Pronoms*, par la raison qu'ils l'ont apris ainsi dans leur rudiment. Je me contenterai de leur demander comment ils parviendront à prouver qu'*ille* est un *Pronom* de la troisième personne dans *ille ego* qui commence l'Énéide. Tout le monde sait que les livres latins sont pleins d'exemples où ces mots sont en concordance de genre, de nombre, & de cas avec des noms qu'ils accompagnent, & que ce sont par conséquent de purs adjectifs métaphysiques. *Voyez* MOT.

Si on les trouve quelquefois employés seuls, c'est par ellipse; & la concordance, à laquelle ils demeurent soumis même dans ces occasions, décèle assez leur nature, leur fonction, & leur relation

à un sujet déterminé auquel ils sont actuellement appliqués, quoiqu'il ne soit pas expressément énoncé.

On peut dire qu'il en est de même de notre *Pronom* françois direct de la troisième personne, *il* pour le masculin, & *elle* pour le feminin: mais il est aisé d'y remarquer une grande différence.

Premièrement, on n'a jamais employé notre *il* & notre *elle* comme un adjectif joint à quelque nom par apposition; & l'on ne dit pas en françois *il moi*, comme on dit en latin *ille ego*, ni *il homme*, *elle femme*, comme *ille vir*, *illa mulier*: & cette première observation est la preuve que *il* & *elle* ne sont point adjectifs, parce que les adjectifs sont principalement destinés à être joints aux noms par apposition.

Secondement, quoique notre *il* & notre *elle* viennent du latin *ille*, *illa*, ce n'est pas à dire pour cela qu'ils en ayent conservé le sens & la nature; toutes les langues prouvent en mille manières que des mots de diverses espèces & de significations très-différentes ont une même racine.

Remarquons, avant d'aller plus loin, que le *Pronom* réfléchi *sui* n'a point de nominatif, & que c'est la même chose de notre *se* & *soi*. C'est que le nominatif exprime le sujet de la proposition; & qu'il en est le premier mot dans l'ordre analytique: or il faut indiquer directement la troisième personne, avant d'indiquer qu'elle agit sur elle-même; & conséquemment le *Pronom* réfléchi ne peut jamais être au nominatif.

Si l'on est forcé de ne reconnoître comme *Pronoms* que ceux qu'on appelle *personnels* & qui déterminent les êtres par l'idée d'une relation personnelle à l'acte de la parole; à quelle classe de mots faut-il renvoyer ceux qui ont fait jusqu'ici tant de classes de prétendus *Pronoms?* J'en trouve de trois espèces; savoir, des noms, des adjectifs, & des adverbes: je vas les reconnoître ici, pour fixer à chacun sa véritable place dans le systême des parties de l'oraison.

1. *Noms réputés* PRONOMS. Puisque les mots dont on va voir le détail ne sont point des *Pronoms*, il est inutile d'examiner à quelle classe on les raportoit comme tels: l'ordre alphabétique est le seul que je suivrai.

AUTRUI. La signification du mot *homme* y est renfermée; & de plus, par accessoire, celle d'*un autre*: ainsi, quand on dit, *ne faire aucun tort à* AUTRUI, *ne désirez pas le bien d'*AUTRUI, c'est comme si l'on disoit *ne faire aucun tort à* UN AUTRE HOMME ou *aux* AUTRES HOMMES, *ne désirez pas le bien d'*UN AUTRE HOMME ou *des* AUTRES HOMMES. Or il est évident que l'idée principale de la signification du mot *autrui* est celle d'*homme*, & que le mot doit être de même nature & de même espèce que le mot *homme* lui-même, nonobstant l'idée accessoire rendue par *un autre*.

CE. Ce mot eſt un vrai nom, lorſqu'il eſt employé pour énoncer par lui-même un être déterminé, ce qui arrive chaque fois qu'il n'accompagne & ne précède pas un autre nom avec lequel il s'accorde en genre & en nombre, comme quand on dit *CE que vous penſez eſt faux*, *CE qui ſuit eſt bon*, *CE ſeroit une erreur de le croire*, *eſt-CE la coutume ici d'applaudir pour des ſottiſes? CE n'eſt pas mon avis*. En effet, *ce*, dans tous ces cas, exprime un être général : & la ſignification vague en eſt reſtreinte ou par quelque addition faite enſuite, comme dans les quatre premiers exemples ; ou par les circonſtances précédentes du diſcours, comme dans le dernier, où *ce* indique ce qui eſt ſuppoſé dit auparavant. *Ce* ne détermine pas un être par ſa nature, mais il indique un être dont la nature eſt déterminée d'ailleurs : & voilà pourquoi on doit le regarder comme un nom général qui peut déſigner toutes les natures, par la raiſon même qu'il ſuppoſe une nature connue, & qu'il n'en détermine aucune ; il tient lieu, ſi l'on veut, d'un nom plus déterminatif, dont on évite par là la répétition ; mais il n'eſt pas *Pronom* pour cela, parce que ce n'eſt pas en cela que conſiſte la nature du *Pronom*.

CECI, *CELA*. Ces deux mots ſont encore deux noms généraux qui peuvent déſigner toutes les natures, par la raiſon qu'ils n'en déterminent aucune, quoique dans l'uſage ils en ſuppoſent une connue. Tout le monde connoît ce qui différencie ces deux mots.

PERSONNE eſt un nom qui exprime principalement l'idée d'*homme*, & par acceſſoire l'idée de la totalité des individus pris diſtributivement : *PERSONNE ne l'a dit*, c'eſt à dire, *AUCUN HOMME ne l'a dit*, *ni Pierre*, *ni Paul*, *ni*, &c. Puiſque l'idée d'*homme* eſt la principale dans la ſignification du mot *perſonne*, ce mot eſt donc un nom comme *homme* Nous diſons en latin *nemo* (perſonne ne), & il eſt évident que c'eſt une contraction de *ne homo*, où l'on voit ſenſiblement le nom *homo*. Nous diſons en françois, *Une PERSONNE m'a dit;* c'eſt très-évidemment le même mot, non ſeulement quant au matériel, mais quant au ſens ; c'eſt comme ſi l'on diſoit *un individu de l'eſpèce des hommes m'a dit ;* & tout le monde convient que *perſonne*, dans cette phraſe, eſt un nom : mais dans *perſonne ne l'a dit*, c'eſt encore le même nom employé ſans article, afin qu'il ſoit pris dans un ſens indéterminé ou général, *nul individu de l'eſpèce des hommes ne l'a dit*.

QUICONQUE. C'eſt un nom conjonctif, équivalent à *tout homme qui;* & c'eſt à cauſe de ce *qui*, lequel ſert à joindre à l'idée de *tout homme* une propoſition incidente déterminative, que je dis de *quiconque*, que c'eſt un nom conjonctif. Exemple : *Je le dis à QUICONQUE veut l'entendre*, c'eſt à dire, *à TOUT HOMME QUI veut* l'entendre. On voit bien que l'idée d'*homme* eſt la principale dans la ſignification de *quiconque*, & par conſéquent que c'eſt un nom comme le nom *homme*.

QUOI. C'eſt un autre nom conjonctif, équivalent à *quelle choſe*, ou à *laquelle choſe*, & dans la ſignification duquel l'idée de *choſe* eſt manifeſtement l'idée principale. Exemples : *A QUOI penſez-vous? je ne ſais à QUOI vous penſez; ſans QUOI vous devez craindre;* c'eſt à dire, *à QUELLE CHOSE penſez-vous? je ne ſais à QUELLE CHOSE vous penſez; ſans LAQUELLE CHOSE vous devez craindre*.

RIEN. C'eſt un nom diſtributif comme *perſonne*, mais relatif aux choſes & équivalent à *aucune choſe* ou *nulle choſe*. Exemple : *RIEN n'eſt moins éclairci que la Grammaire*, c'eſt à dire, *AUCUNE CHOSE ou NULLE CHOSE n'eſt moins éclaircie que la Grammaire*. Il vient du latin *rem*, prononcé d'abord par la voyelle nazale comme *rein*, ainſi qu'on le prononce encore dans pluſieurs patois ; & l'*i* s'y eſt introduit enſuite comme dans *miel*, *fiel*, venus de *mel*, *fel*. (*Voyez* les *Étymologies* de Ménage.) Cette origine me paroît confirmer la nature & le ſens du mot.

2. *Adjectifs réputés PRONOMS*. La plupart des mots dont il s'agit ici ſont ſi évidemment de l'ordre des adjectifs, qu'il ſuffit preſque de les nommer pour le faire voir. Je l'ai prouvé amplement des Poſſeſſifs (*voyez* POSSESSIF); je le prouve de même de ceux que l'on appelle ordinairement *Pronoms* relatifs, *qui*, *que*, *lequel*, &c (*voyez* RELATIF) : & je vas rendre ici la choſe ſenſible à l'égard des autres, en prouvant, par des exemples, qu'ils ne préſentent à l'eſprit que des êtres indéterminés déſignés ſeulement par une idée préciſe qui peut s'adapter à pluſieurs natures ; car voilà la véritable notion des adjectifs. *Voyez* MOT.

Aucun, *aucune*. Adjectif collectif diſtributif, qui déſigne tous les individus de l'eſpèce nommée, pris diſtributivement, communément avec raport à un ſens négatif. Exemples : *AUCUN contre-temps ne doit altérer l'amitié; AUCUNE raiſon ne peut juſtifier le menſonge*. Aujourdhui ce mot n'eſt pas uſité au pluriel ; il l'étoit autrefois, mais dans le ſens de *quelqu'un*.

Autre pour les deux genres. Adjectif diſtinctif, qui déſigne par une idée préciſe de diverſité. Exemples : *AUTRE temps*, *AUTRES mœurs*.

Ce, *cet*, *cette*, *ces*. Adjectif démonſtratif, qui déſigne un être quelconque par une idée préciſe d'indication. Exemples : *CE livre*, *CE cheval*, *CET habit*, *CET homme*, *CES robes*, *CES femmes*, *CES héros*, *CES exemples*.

Celui, *celle*, *ceux*, *celles*. Adjectif démonſtratif comme le précédent, mais qui s'emploie ſans nom, quand le nom eſt déja connu auparavant, & toujours en concordance avec ce nom ſouſentendu. Ainſi, après avoir parlé de livres, on dit, *CELUI que j'ai publié*, *CEUX que j'ai conſultés ;* & après

avoir parlé de conditions, *CELLE que j'ai subie*, *CELLES que vous aviez proposées* : il est clair, dans tous ces exemples, que *celui* & *ceux* se raportent mentalement à l'idée de *livre*, & que *celle* & *celles* se raportent à l'idée de *condition*; qu'il y a une concordance réelle avec ces noms, quoique sousentendus; & que les mêmes mots *celui*, *ceux*, *celle*, *celles*, dans d'autres phrases, pourroient se raporter à d'autres noms; ce qui caractérise bien la nature de l'adjectif. Si l'on se sert de *celui* avant d'avoir présenté aucun nom, comme *CELUI qui ment offense Dieu*, ou *CEUX qui mentent offensent Dieu*; la proposition incidente qui suit est déterminative & relative à la nature de l'*homme*, soit essenciellement, soit de convention, & le nom *homme* est ici sousentendu.

Celui-ci, *celui-là*, &c. C'est le même adjectif alongé des particules *ci* & *là*, pour servir à une distinction plus précise. *Ci* avertit que les objets sont présents ou plus prochains; *là*, qu'ils sont absents ou plus éloignés. C'est en quoi consiste aussi la différence des deux noms *ceci* & *cela*, mentionnés plus haut.

Certain, *certaine*. Adjectif amphibologique, dont le sens varie selon la manière dont il est construit avec le nom. Avant le nom il désigne d'une manière vague quelque individu de l'espèce marquée par le nom, mais en indiquant en même temps que cet individu est déterminé, & peut être assigné d'une manière positive & précise; exemples : *CERTAIN philosophe a dit que toutes ces idées viennent par les sens ; CERTAINS savantasses se croient fort habiles pour avoir beaucoup lu, quoiqu'ils l'ayent fait sans une CERTAINE intelligence qui donne seule le vrai savoir.* Après le nom, cet adjectif est à peu près synonyme de *constaté*, *assûré*, *indubitable*; exemples : *Une position CERTAINE, des moyens CERTAINS, un témoignage CERTAIN, des espérances CERTAINES.*

Chacun, *chacune*. Adjectif collectif distributif, qui désigne tous les individus de l'espèce nommée pris distributivement, avec raport à un sens affirmatif, au contraire d'*aucun*, *aucune*; mais il s'emploie seul avec relation à un nom appellatif connu, soit pour avoir été énoncé auparavant, soit pour être suffisamment déterminé par les circonstances de l'énonciation. Ainsi, après avoir parlé de livres, on dira, *CHACUN coute six francs* ; après avoir parlé de Pierre & de Paul, *CHACUN d'eux s'y est prété*, où *CHACUN* est en concordance avec le nom commun *homme*; on dit d'une manière absolue en apparence, *CHACUN se plaint de son état*, & le sens indique qu'il s'agit de *CHACUN homme*.

Chaque pour les deux genres. Adjectif collectif distributif, comme le précédent, dont il est synonyme, si ce n'est qu'il se met toujours avant le nom, & qu'il y tient lieu d'article. Exemples : *CHAQUE pays a ses usages*, *CHAQUE science a ses principes & sa chimère.* Ces deux synonymes n'ont point de pluriel, parce qu'ils désignent les individus pris un à un.

Même, pour les deux genres, s'emploie avant & après le nom. Avant le nom, c'est l'adjectif *idem*, *eadem*, *idem* des latins, & il marque l'identité de l'individu ou des individus. Exemples : *Le corps de Jésus-Christ sur nos autels est le MÊME qui a été attaché à la croix ; une MÊME foi, une MÊME loi, les MÊMES mœurs.* Après le nom il ne conserve du sens de l'identité que ce qu'il en faut pour donner au nom une sorte d'énergie ; & il se met, dans ce sens, après les *Pronoms* comme après les noms. Exemples : *Le roi MÊME, la Religion MÊME, les prêtres MÊMES, moi-MÊME, elles-MÊMES.*

Nul, *nulle*. Adjectif qui s'emploie avant ou après les noms, & qui en conséquence a deux sens différents. Avant les noms il est collectif, il n'entre que dans les propositions négatives, & ne se met jamais au pluriel (1), parce que, comme *aucun*, il est distributif, & qu'il n'en diffère que par le plus d'énergie qu'il donne à la négation. Exemples : *On ne trouve dans la plupart des livres élémentaires de Grammaire NULLE clarté, NULLE vérité, NUL choix, NULLE intelligence, NUL jugement* : s'il s'emploie seul dans ce sens, il se raporte à un nom énoncé auparavant, ou au nom *homme*, comme dans l'exemple de Restaut, *NUL ne peut se flatter d'être agréable à Dieu*, où le nom *homme* est tellement sousentendu, qu'on pourroit l'y mettre sans changer le sens de la phrase. Après les noms, cet adjectif désigne par l'idée de non-valeur, & il est susceptible des deux nombres. Exemples : *Un marché NUL, des traités NULS, une précaution NULLE, des raisons NULLES.*

Plusieurs pour les deux genres. Adjectif partitif essenciellement pluriel ; *PLUSIEURS hommes*, *PLUSIEURS femmes* : s'il s'emploie seul, les circonstances font toujours connoître un nom auquel il a raport.

Quel, *quelle*. Adjectif qui énonce un objet quelconque sous l'idée précise d'une qualité vague & indéterminée : *QUEL livre lisez-vous ? je sais QUELLE résolution vous avez prise ; QUELS amis ! QUELLES liaisons !* Restaut, ainsi que l'abbé Regnier, reconnoissent ce mot pour adjectif, lors même qu'il n'accompagne pas un nom, parce qu'ils ont senti qu'alors il y a ellipse ; & ils ne le mettent au rang des *Pronoms* que pour suivre le torrent : la vérité bien connue impose d'autres lois.

QUELCONQUE pour les deux genres. Adjectif

(1) Cependant La Bruyère a dit, à la fin de son Discours sur Théophraste : *Afin que nuls de ceux qui ont de la justesse, de la vivacité, & à qui il ne manque que d'avoir lu beaucoup, ne se reprochent pas même ce petit défaut, ne puissent être arrétés dans la lecture des Caractères, & douter un moment du sens de Théophaste.* Mais c'est une faute, que le mérite de La Bruyère ne peut ni justifier ni autoriser.

à peu près synonyme de *nul* ou *aucun* dans une phrase negative ; & alors il n'a point de pluriel, non plus que ces deux autres : *il n'a chose* QUELCONQUE. Dans une phrase positive, il est à peu près synonyme de *quel*, & prend un pluriel : *des prétextes* QUELCONQUES. Dans l'un & l'autre cas, il est également adjectif, & reconnu tel par ceux mêmes qui le comptent parmi les *Pronoms*. L'abbé Regnier n'a considéré ce mot que daus le premier sens ; & Restaut, dans le second : tous deux le disent peu usité ; & je trouve que l'esprit philosophique l'a remis en valeur, & qu'il est d'un usage aussi universel que tout autre, surtout dans le second sens.

Quelque pour les deux genres. Adjectif partitif que nous plaçons avant un nom appellatif, & qui désigne ou un individu vague, ou une quotité vague des individus compris dans l'étendue de la signification du nom : *Quelque passion secrète enfanta le calvinisme ; quelques écrivains respectent bien peu la Religion.* Quelquefois *quelque* est qualificatif à peu près dans le sens de *quel*, comme quand on dit, *quelque science que vous ayez*. D'adjectif il devient adverbe dans le même sens, quand il se trouve avant un adjectif ou un adverbe ; comme *quelque savant que vous soyez*, *quelque savamment que vous parliez*.

Quelqu'un, *quelqu'une*, *quelques-uns*, *quelques-unes*. Cet adjectif est synonyme du précédent, comme *chacun* est synonyme de *chaque* ; & il y a de part & d'autre les mêmes différences. *Quelqu'un* s'emploie seul, mais avec une relation expresse à un nom sousentendu & connu par les circonstances : *quelqu'un d'eux* en parlant d'hommes ; *quelques-unes de vous*, en parlant à des femmes. Dans cette phrase : *Quelqu'un a dit, &c*, le sens même indique d'une manière non équivoque que *quelqu'un* se raporte à *homme ;* & la concordance, dans tous les cas, certifie que ce mot est adjectif.

Tel, *telle*. Adjectif démonstratif dans certaines occasions, & comparatif dans d'autres. *Tel homme* ou *telle femme s'enorgueillit des qualités de son esprit, qui devroit rougir de la turpitude de son cœur ;* l'adjectif *tel* n'a ici que le sens démonstratif. *Il est* TEL ou *elle est* TELLE, *ils sont* TELS ou *elles sont* TELLES *que j'avois dit ;* c'est ici le sens comparatif.

3. *Adverbes réputés* PRONOMS. J'ai déja fait voir ci-devant que les mots *en* & *y*, pris communément pour des *Pronoms* personnels ou conjonctifs, ne sont en effet que des adverbes. Il y en a encore deux qui ont fait aux grammairiens la même illusion, savoir, *dont* & *où*.

Dont a tous les caractères de l'adverbe : 1°. il est équivalent à une préposition avec son complément, & il signifie *de qui*, *de lequel* ou *duquel*, *de laquelle*, *de lesquels* ou *desquels*, *de lesquelles* ou *desquelles*. Si l'on veut prendre ces mots substantivement, il est clair qu'ils sont les compléments de la préposition *de ;* si on veut les regarder comme adjectifs, ils expriment au moins une partie invariable du complément, & la partie variable est sousentendue. (*voyez* RELATIF) : 2°. l'origine même du mot en certifie la nature, soit que l'on adopte celle qu'indique l'abbé de Dangeau (*Opusc. p.* 235), soit que l'on s'en tienne à celle qu'indique Ménage au *mot* DONT, d'après Sylvius, dans sa *Grammaire françoise*, écrite en latin (*pag.* 142), soit enfin que ces deux manières d'envisager l'étymologie de *dont* conviennent en effet à n'en assigner qu'une seule origine. L'un le dérive de *donde*, mot italien, qui signifie aussi *dont ;* & il ajoûte que l'italien *donde* s'est formé du latin *unde :* l'autre le tire immédiatement du mot *deunde* de la basse latinité ; & l'on pourroit même le prendre de *unde*, employé dans le même sens par les latins, témoin Cicéron même, qui parle ainsi : *De eâ re multo dicet ornatiùs, quam ille ipse* UNDE *cognovit* (il en parle beaucoup mieux que celui même DONT il l'a apris). Or personne ne doute que le latin *unde* ne soit adverbe, aussi bien que le *donde* des italiens ou des espagnols ; & par conséquent il ne doit pas y avoir plus de doute sur la nature de notre *dont*, qui en est dérivé & qui en a la signification.

Où est réputé adverbe en mille occasions, ainsi que le latin *ubi*, dont il descend au moyen d'une apocope ; comme quand on dit, *Où allez-vous ? je ne sais où aller*, &c. Mais ce mot étant souvent employé avec un nom antécédent, comme *qui*, *lequel*, &c ; nos grammairiens ont jugé à propos de le ranger dans la même classe, & d'en faire un *Pronom*, comme quand on dit, *Les temps* OÙ *nous sommes*, *votre perte* OÙ *vous courez*, &c. On verra ailleurs (*voyez* RELATIF) d'où peut être venue cette erreur : il suffit de remarquer ici que *le temps* OÙ *nous sommes* veut dire *le temps* AUQUEL ou DANS LEQUEL *nous sommes ;* & que *votre perte* OÙ *vous courez*, signifie *votre perte* A LAQUELLE *vous courez*. Ainsi, *où* est dans le même cas que *dont* : 1°. il équivaut à une préposition avec son complément, 2°. il est dérivé d'un adverbe ; ce qui donne droit d'en porter le même jugement.

Ce détail, minutieux en apparence, où je viens d'entrer sur les prétendus *Pronoms* de notre langue, n'a pas uniquement pour objet notre Grammaire ; j'y ai envisagé la Grammaire générale & toutes les langues. La plupart des Grammaires particulières regardent aussi comme *Pronoms* les mots correspondants de ceux que j'examine ici ; & il est facile d'y appliquer les mêmes remarques.

Je m'attends bien qu'il se trouvera des gens, peut-être même des grammairiens, qui prendront en pitié la peine que je me suis donnée d'entrer dans des discussions pareilles, pour décider à quelle classe, à quelle partie d'oraison il faut raporter

des mots, dont, après tout, il n'importe que de bien connoître la destination & l'usage. C'est une bévûe, selon eux, d'employer le flambeau de la Métaphysique pour déméler dans le langage des finesses que la réflexion n'y a point mises, que les gens du grand monde qui parlent le mieux n'y aperçoivent point, dont la connoissance ne paroît pas trop nécessaire, puisqu'on a pu s'en passer jusqu'à présent, & dont le premier effet, si l'on s'y arrête, sera de bouleverser entièrement les idées reçues & les systêmes de Grammaire les plus accrédités. « Les dénominations reçues, dit l'abbé Regnier (*in-12*, *p.* 300; *in-4°*. *p.* 315), sont presque toujours meilleures à suivre que les autres ».

On abuse ici très-évidemment du terme de *Métaphysique*, ou que l'on n'entend pas, ou que l'on ne veut pas entendre, afin de décrier des recherches qu'on ne veut pas approfondir, ou auxquelles on ne sauroit atteindre. La Métaphysique du langage n'est rien autre chose que la nature de la parole mise à découvert; si l'étude en est inutile ou nuisible, c'est la Grammaire générale qu'il faut proscrire, c'est la Logique qu'il faut condanner, ce sont les Arnaud & les du Marsais qu'il faut prendre à partie, ce sont leurs chef-d'œuvres immortels qu'il faut décrier. Si les finesses que la Métaphysique découvre dans le langage ne sont point l'ouvrage de la réflexion, elles méritent pourtant d'en être l'objet; parce qu'elles émanent d'une source bien supérieure à notre raison chancelante & fautive, & que nous ne saurions trop en étudier les voies pour aprendre à rectifier les nôtres. Les gens qui parlent le mieux n'aperçoivent pas, si l'on veut, ces principes délicats; mais ils les sentent, ils les suivent, parce que l'impression en est infaillible sur les esprits droits: & si l'on ne prétend réduire les hommes à être des automates, il faut convenir qu'il leur est plus avantageux d'être éclairés sur les règles qui les dirigent, que de les suivre en aveugles sans les entendre. Si les découvertes que l'on fera dans ce genre sapent le fondement des idées reçues & des systêmes les plus vantés; tant mieux: la vérité seule est immuable, on ne peut détruire que l'erreur, & on le doit, & on ne peut qu'y gagner. Il en est plusieurs qui demeureront pourtant persuadés que je traite trop cavalièrement les systêmes reçus, & qui me taxeront d'impudence. (Hor. *Ep. II.* j. v. 80.)

. . . Clament periisse pudorem . . .
Vel quia nil rectum, nisi quod placuit sibi, ducunt:
Vel quia turpe putant parere minoribus; & quæ
Imberbes didicére, senes perdenda fateri.

Que puis-je y faire? Les uns sont de bonne foi dans l'erreur, les autres ont des raisons secrètes pour s'en déclarer les apologistes: je n'ai donc rien à dire de plus, si ce n'est que les uns sont dignes de pitié, & les autres de mépris.

J'avoue qu'il n'importe de connoître que la destination & l'usage des mots; mais leur destination & leur usage tiennent à leur nature, & leur nature en est la Métaphysique: qui n'est pas métaphysicien en ce sens, n'est & ne peut être grammairien; il ne saura jamais que la superficie de la Grammaire, dont les profondeurs sont nécessairement abstraites & éloignées des vûes communes. *Plus habet in recessu quam in fronte promittit.* (Quint. *lib. I*, *cap.* iv.) (*M.* Beauzée.)

(N.) PRONOMINAL, E, adj. L'abbé de Dangeau, qui a fait les plus grands efforts pour répandre du jour sur la Grammaire françoise, a distingué, des verbes ordinaires, ceux qui se conjuguent avec répétition du pronom personnel, comme *se blesser*, *s'imaginer*, *s'entrelouer;* & il nomme ceux-ci des verbes *pronominaux*, pour dire, des verbes accompagnés du pronom personnel. Il distingue ensuite, à cause de la conjugaison, ceux dont le pronom répété est à l'accusatif, & ceux dont le pronom est au datif: dans les prétérits des premiers, le participe s'accorde avec le sujet, *elles se sont* BLESSÉES; dans les prétérits des derniers, le participe ne s'accorde point avec le sujet, *elles se sont* IMAGINÉ.

Les vûes de l'académicien sont très-bonnes, & ses intentions louables: peut-être y a-t-il quelque chose à dire dans l'exposition. 1°. *Pronominal*, par sa terminaison & en vertu de l'analogie, signifie *Qui vient du pronom* ou *Qui apartient au pronom*, comme *Verbal* signifie *Qui vient du verbe* ou *Qui apartient au verbe;* & ce n'est pas ce que l'auteur a voulu dire des verbes *pronominaux*. Sa pensée auroit été mieux rendue, s'il les eût appelés verbes *pronominés*, c'est à dire, accompagnés du pronom, comme l'abbé d'Olivet avoit nommé régime *particulé* le régime accompagné implicitement ou explicitement d'une particule. 2°. Les idées de datif & d'accusatif ne vont point à notre langue, & la distinction que l'abbé de Dangeau fait de ses verbes *pronominaux* relativement à ces deux cas du pronom, se trouve mal énoncée, quoique juste & nécessaire en soi. Je proposerois volontiers de nommer *directs*, ceux dont il dit que le pronom est à l'accusatif, parce que l'action tombe directement sur le sujet; & *indirects*, ceux dont il dit que le pronom est au datif, parce que l'action ne tombe qu'indirectement sur le sujet.

L'abbé Girard a aussi fait usage de l'adjectif *Pronominal*, pour dire, *Qui vient du pronom* ou *Qui tient de la nature du pronom.* Il nomme adjectifs *pronominaux*, les adjectifs possessifs des deux espèces, & ceux que j'ai nommés articles collectifs, partitifs, démonstratifs. *Voyez* l'addition au mot Article. (*M.* Beauzée.)

PRONONCER, v. act. & n. *Grammaire.* C'est articuler distinctement avec la voix & ses organes tous les sons de la langue. Il y a peu de gens

qui *prononcent* bien. Il n'y a de bonne *Prononciation* que dans la Capitale. Les provinciaux se reconnoissent presque tous à quelque accent vicieux. (*Voyez* les articles PRONONCIATION.) Ce verbe a encore d'autres acceptions. On dit, Il faut que le prêtre *prononce* les paroles sacramentales. Il y a en toute langue des mots qu'on écrit d'une façon, & qu'on *prononce* d'une autre. Il a *prononcé*, il n'y a plus à en revenir. L'Église a *prononcé*. La Sorbonne a *prononcé*. Le président a *prononcé* cette sentence. Je n'ôse *prononcer* sur une affaire aussi délicate. Ce discours a été *prononcé* devant le roi; *&c.* (*ANONYME.*)

PRONONCIATION, s. f. *Littérature.* C'est, selon tous les rhéteurs, la cinquième & dernière partie de la Rhétorique, & celle qui enseigne à l'orateur à régler & à varier sa voix & son geste d'une manière décente, & convenable au sujet qu'il traite & au discours qu'il débite; en sorte que ce qu'il dit produise sur l'auditeur le plus d'impression qu'il est possible. *Voyez* RHÉTORIQUE.

La *Prononciation* est une qualité si importante à l'orateur, que Démosthène ne fesoit pas difficulté de l'appeler la première, la seconde, & la troisième partie de l'Éloquence; & on la nomme ordinairement l'*Éloquence extérieure. Voyez* ACTION.

Quintilien définit la *Prononciation*, *Vocis & vultûs & corporis moderatio cum venustate*, c'est à dire, l'art de conduire d'une manière agréable, & tout à la fois convenable, sa voix, son geste, & l'action de tout son corps. *Voyez* GESTE & DÉCLAMATION.

Cicéron appelle quelque part la *Prononciation*, une sorte d'Éloquence corporelle, *quædam corporis Eloquentia;* & dans un autre endroit il la nomme *sermo corporis*, le langage ou le discours du corps : en effet, elle parle aux ieux, comme la pensée parle à l'esprit. La *Prononciation* n'est donc autre chose que ce qu'on a coutume d'appeler l'*action de l'orateur.* (*Voyez* ACTION.) Quelques-uns la confondent avec l'Élocution, qui en est cependant fort différente. *Voyez* ÉLOCUTION.

Dans la partie de la Rhétorique, qu'on nomme *Prononciation*, on traite ordinairement de trois choses; savoir, de la mémoire, de la voix, & du geste. *Voyez* chacun de ces articles à sa place.

On raconte d'Auguste, que, pour n'être pas obligé de se fier à sa mémoire, & en même temps pour éviter la peine d'y graver ses harangues, il avoit coutume de les lire ou de les mettre par écrit; usage que les prédicateurs ont pris en Angleterre, mais qui ne s'est point introduit parmi nous. Une *Prononciation* animée pallie & sauve les imperfections d'une pièce foible : une simple lecture dérobe souvent la force & les autres beautés du morceau le plus éloquent. (*ANONYME.*)

PRONONCIATION (*Belles-Lettres*), dans un sens moins étendu, signifie l'action de la voix dans un orateur ou dans un lecteur, quand il déclame ou lit quelque ouvrage.

Quintilien donne à la *Prononciation* les mêmes qualités qu'au discours.

1°. Elle doit être correcte, c'est à dire, exempte de défauts; en sorte que le son de la voix ait quelque chose d'aisé, de naturel, d'agréable, & accompagné d'un certain air de politesse & de délicatesse que les anciens nommoient *urbanité*, & qui consiste à en écarter tout son étranger & rustique.

2°. La *Prononciation* doit être claire, à quoi deux choses peuvent contribuer : la première, c'est de bien articuler toutes les syllabes; la seconde, est de savoir soutenir & suspendre sa voix par différents repos & différentes pauses dans les divers membres qui composent une période; la cadence, l'oreille, la respiration même, demandent différents repos, qui jettent beaucoup d'agrément dans la *Prononciation.*

3°. On appelle *Prononciation ornée*, celle qui est secondée d'un heureux organe, d'une voix aisée, grande, flexible, ferme, durable, claire, sonore, douce, & entrante : car il y a une voix faite pour l'oreille, non pas tant par son étendue, que par sa flexibilité, susceptible de tous les sons depuis le plus fort jusqu'au plus doux, & depuis le plus haut jusqu'au plus bas. Ce n'est pas par de violents efforts ni par de grands éclats qu'on vient à bout de se faire entendre, mais par une *Prononciation* nette, distincte, & soutenue. L'habileté consiste à savoir ménager adroitement les différents ports de voix; à commencer d'un ton qui puisse hausser & baisser sans peine & sans contrainte; à conduire tellement sa voix, qu'elle puisse se déployer tout entière dans les endroits où le discours demande beaucoup de force & de véhémence; & principalement à bien étudier & à suivre en tout la nature.

L'union de deux qualités opposées & incompatibles en apparence, fait toute la beauté de la *Prononciation*, l'égalité & la variété. Par la première, l'orateur soutient sa voix, & en règle l'élévation & l'abaissement sur des lois fixes, qui l'empêchent d'aller haut & bas comme au hasard, sans garder d'ordre ni de proportion. Par la seconde, il évite un des plus considérables défauts qu'il y ait en matière de *Prononciation*, la monotonie. Il y a encore un autre défaut, non moins considérable que celui-ci, & qui en tient beaucoup; c'est de chanter en prononçant, & surtout des vers. Ce chant consiste à baisser ou à élever sur le même ton plusieurs membres d'une période, ou plusieurs périodes de suite, en sorte que les mêmes inflexions de voix reviennent fréquemment & presque toujours de la même sorte.

Enfin la *Prononciation* doit être proportionnée aux sujets que l'on traite; ce qui paroît surtout dans les passions qui ont toutes un ton particulier.

La voix, qui eſt l'interprète de nos ſentiments, reçoit toutes les impreſſions, tous les changements dont l'âme elle-même eſt ſuſceptible. Ainſi, dans la joie, elle eſt pleine, claire, coulante; dans la triſteſſe, au contraire, elle eſt trainante & baſſe: la colère la rend rude, impétueuſe, entrecoupée; quand il s'agit de confeſſer une faute, de faire ſatisfaction, de ſupplier, elle devient douce, timide, ſoumiſe; les exordes demandent un ton grave & modéré; les preuves, un ton plus élevé; les récits, un ton ſimple, uni, tranquile, & ſemblable à peu près à celui de la converſation. (Rollin, *Traité des études*, *tom. IV*, *pag.* 618, *& ſuiv.* (*Anonyme.*)

Prononciation des langues, *Grammaire.* La difficulté de ſaiſir les inflexions de la voix propres aux langues de chaque nation, eſt un des grands obſtacles pour les parler avec un certain degré de perfection. Cette difficulté vient de ce que les différents peuples n'attachent pas la même valeur, la même quantité, ni les mêmes ſons aux lettres ou aux ſyllabes qui les repréſentent: dans quelques langues on fait des combinaiſons de ces ſignes repréſentatifs qui ſont totalement inconnues dans d'autres. Il faut d'abord une oreille bien juſte pour apprécier ces ſons lorſqu'on les entend articuler aux autres, & enſuite il faut des organes aſſez flexibles ou aſſez exercés pour pouvoir imiter ſoi-même les inflexions ou les mouvements du goſier que l'on a entendu faire aux autres: la nature ou un long exercice peuvent ſeuls nous donner la facilité de *prononcer* les langues étrangères de la même manière que ceux qui les ont apriſes dès l'enfance; mais il eſt rare que les organes ſoient aſſez ſouples pour cela, ou que l'on s'obſerve aſſez ſcrupuleuſement dans la *Prononciation* des langues que l'on a voulu aprendre. Joignez à ces obſtacles, que ſouvent ceux qui enſeignent les langues n'ont point le talent de raprocher les différentes manières de prononcer la langue qu'ils montrent, de celles qui ſont connues dans la langue du diſciple qui aprend. Cependant, à l'exception d'un très-petit nombre d'inflexions de voix ou d'articulations particulières à quelques nations & inconnues à d'autres, il ſemble que l'on pourroit parvenir à donner à tout homme attentif la faculté de prononcer, du moins aſſez bien, les mots de toutes les langues actuellement uſitées en Europe. Le lecteur françois verra, qu'à quelques exceptions près, toutes les différentes articulations, ſoit des anglois, ſoit des allemands, ſoit des italiens, *&c*, peuvent être repréſentées de manière à pouvoir être ſaiſies aſſez parfaitement.

En exceptant les ſeuls anglois, tous les peuples de l'Europe attachent les mêmes ſons aux quatre premières voyelles *A*, *E*, *I*, *O*: la voyelle *U* ſouffre des différences. A l'égard des conſonnes ſeules, elles ont à peu près les mêmes ſons dans toutes les langues; mais lorſqu'elles ſont combinées, on leur attache une valeur très-différente. Les aſpirations gutturales qui ſont uſitées dans quelques langues, ſont entièrement ignorées dans d'autres. Il eſt très-difficile de les peindre aux ieux, & l'on eſt obligé de tâcher d'exprimer le mouvement des organes pour en donner une idée à ceux dans la langue de qui ces ſortes d'aſpirations ſont inconnues. La différence de la quantité fait un obſtacle très-grand à la *Prononciation* des langues; c'eſt de cette différence que réſulte l'accent d'une langue ou ſa quantité: on a tâché de diſtinguer cette Proſodie par les ſignes qui marquent les longues & les brèves dans les exemples qui ſeront raportés dans cet article. Enfin la langue françoiſe fait un uſage très-fréquent de ſyllabes naſales, comme dans les mots *en*, *on*, *intention*, &c: ſur quoi il faut bien remarquer que ces ſons naſaux ſont preſque entièrement bannis de preſque toutes les autres langues qui font ſonner les *n*, & qui prononceroient les mots ſuſdits *enn*, *onn*, *inntenntionn.*

Nous remarquerons en dernier lieu, que preſque toutes les nations de l'Europe prétendent que leur orthographe eſt la meilleure, en ce qu'elles écrivent comme elles prononcent. Cette prétention eſt très-peu fondée; & ſi elle avoit lieu pour une langue, ce ſeroit pour l'eſpagnole plus tôt que pour aucune autre.

Parmi toutes les langues modernes, il n'y en a point dont la *Prononciation* s'écarte plus de celle de toutes les autres que la langue angloiſe: c'eſt auſſi cette langue qui va nous fournir le plus grand nombre d'exemples d'irrégularités. Ce ſont les ſeuls points auxquels nous nous arrêterons, vu que des volumes ſuffiroient à peine, ſi on vouloit donner la *Prononciation* des mots de toute cette langue & des autres, avec les exceptions continuelles que l'uſage y a introduites. On a déja remarqué que les anglois attachent des ſons différents de tous les autres peuples aux cinq voyelles *A*, *E*, *I*, *O*, *U*. Cette *Prononciation* biſarre peut ſe rendre en françois par *ai*, *i*, *aï*, *o*, *iou.* Cette règle, pour la *Prononciation* angloiſe des voyelles, ſouffre des exceptions perpétuelles qu'il n'y a que l'uſage qui puiſſe aprendre; *băck*, le dos, ſe prononce en anglois comme on doit le faire en françois, au lieu que *bake*, cuire, ſe prononce comme on feroit *bāic.* L'*E* des anglois ſe prononce comme *I* dans les autres langues; ce qui ſouffre encore des exceptions infinies. A la fin des mots, il ſe mange ou eſt muet, & il ſe tranſpoſe lorſqu'il eſt ſuivi d'un *R. Baker*, boulanger, ſe prononce *baikre*, Deux *EE* font toujours un *I* long; *meet*, rencontrer, ſe prononce *mīt.* L'*I* des anglois ſe prononce *ăï*; *iron*, fer, fait, *ăironn.* Suivi d'un *R* à la fin d'un mot, il ſe prononce *eŭrr*; *ſir*, monſieur, fait *ſeŭrr.* L'*J* conſonne en anglois ſe prononce comme *dg*; *James*, Jâques, fait en anglois *dgāims.* L'*O* des anglois tient le milieu

entre l'*A* & l'*O* des autres peuples, *frŏck* : d'un autre côté, *ſmoke*, ſumée, ſe prononce long, *ſmōke*. Les deux *OO* combinés ſe prononcent toujours comme *ou* : *moor*, marais, feroit en françois *mour*. *Or* à la fin d'un mot, eſt mangé & prononcé comme *re*; *mayor* ſe prononce *maire*. L'*U* voyelle des anglois ſe prononce *iou*; *duke*, duc, ſe prononce *diouk*; mais dans *duck*, canard, il ſe prononce *doc*. L'*V* conſonne ſe prononce en anglois comme en françois : le double *W* ſe prononce comme *ou*; *Water*, eau, ſe prononce comme *ouātre*.

Quant aux diphthongues, en anglois, *ai* fait *āi*, comme en françois, *au* & *aw* font un *a* long; *law*, loi, fait *lā* : *ia* fait tantôt *i*; *eat*, manger, ſe prononce *īte* : quelquefois il ſe prononce comme *é*; *pleaſure* fait *pléſeūrr* : *eu* ou *ew* font *iou*; *crew* fait *criou* : *ey* fait comme *é*; *ſidney* fait *ſidné* : *ou* ſe prononce *aŏ* très-bref; *ground*, terrein, fait *graŏnd* : *ow* fait *ō* long; *bowl* ſe prononce *bāule*. Les mots anglois dérivés du latin ou du françois & terminés en *tion*, comme *inclination*, ſe prononceroient *chiŏnn*, *innclinaichiŏnn*. Les anglois n'ont point de ſyllabes naſales; *king*, roi, doit ſe prononcer *kigne*.

Le *ch* des anglois, ſoit au commencement ſoit à la fin d'un mot, fait comme en françois *TCH*; *each*, chacun, ſe prononce *ītch*; *chooſe*, choiſir, fait *tchōuze*.

Les anglois mangent un grand nombre de conſonnes dans leurs mots : *knight*, chevalier, ſe prononce *na-ītt*; *knife*, couteau, ſe prononce comme *na-īff*; *walk*, marcher, fait *ouāke*.

Les anglois n'ont point d'aſpirations gutturales dans leur langue, non plus que les françois : mais une *Prononciation* qui leur eſt particulière, & que la plupart des étrangers ne peuvent preſque jamais ſaiſir, c'eſt celle du *th*; elle ſe préſente très-fréquemment dans la langue, ſoit au commencement, ſoit à la fin, ſoit au milieu des mots. On ne peut point en décrire la *Prononciation* pour un françois, à moins de dire que le ſon en eſt à peu près le même que d'un *S* prononcé par une langue épaiſſe; ou bien en appuyant la langue contre les dents ſupérieures, & en forçant le ſon de l'*S* entre la langue & les dents. *The*, l'article *le* ou *la*; *faith*, la foi; *either*, l'un & l'autre; fourniſſent des exemples de cette *Prononciation* ſingulière.

Les italiens prononcent toutes les voyelles de même que les françois, excepté que leur *U* ſe prononce *ou*; leur *A* & leur *E* eſt plus ou moins ouvert. Leur *C*, lorſqu'il précède un *I* ou un *E*, comme dans *cercar*, chercher, *ciaſcheduno*, chacun, ſe prononce comme *tche* ou *tchi* en françois; ainſi, on diroit *tchercar* & *tchiaſchedouno* : *G*, ſuivi d'un *E* ou d'un *I*, ſe prononce comme en françois, *dg*; *giammai* feroit *dgiammaï*; *gélosia* fait *dgélosīa* : les deux *gg* ſe prononcent de la même manière; *reggio* fait *redgio* : *ſc* fait comme *ch*, lorſqu'il précède un *E* & un *I*; *ſcelta*, recueil, fait en françois l'effet de *chelta*, *ſciolto* fait *chiolto*. Le *ch* des italiens a le ſon du *K* en françois; *perche* fait *perké*. *ZZ*, en italien, ſe rendroit en françois par *dz*; *vezzoſa*, jolie, fait *vedzoſa*. Les italiens n'ont point d'aſpirations gutturales, non plus que les françois; ils n'ont point de ſyllabes naſales.

Dans la langue eſpagnole, les voyelles ont le même ſon que dans le françois, excepté l'*U*, qui fait *ou*. La *Prononciation* qui diffère le plus de celle des autres langues, chez les eſpagnols, eſt celle de l'*J* conſonne & de l'*X*; ces deux lettres s'expriment par une aſpiration tirée du fonds du goſier, que l'on ne peut décrire ou peindre aux ieux que très-imparfaitement par *kh*, en aſpirant fortement l'*H*. Le *Ç* avec une cédille, comme dans *moça*, fille, a l'effet d'une *S* épaiſſe ou graſſéyée, à peu près comme le *TH* des anglois, mais un peu plus adouci. Les deux *LL* ſont toujours mouillées; *olla* fait *oillia*, ou *oiglia* : ſouvent le *B* ſe prononce comme un *V* conſonne : le *G* devant un *E* ou un *I* eſt aſpiré, mais moins fortement que l'*J* conſonne : les deux *NN*, comme dans *ſennora*, ſe prononcent en françois comme *ſeignora*.

Les portugais, dont la langue eſt preſque la même que celle des eſpagnols, ont les mêmes *Prononciations* qu'eux : celles qui différencient le portugais ſont *aon*, qui ſe prononce *am*; *relaçaon*, relation, fait *relaſſam* : *nh* ou *lh* ſe mouille; *ſenhora* fait *ſeignora*; *caravalho* ſe prononce *caravaiglio*.

Dans la langue allemande, les voyelles ſe prononcent de même que dans le françois, à l'exception de l'*U* voyelle, qui fait *ou* : cependant, dans la baſſe Allemagne, la *Prononciation* françoiſe de l'*U* n'eſt point inconnue; mais alors on met un petit *e* au deſſus, Uͤ. Dans la haute Allemagne, cette *Prononciation* n'eſt point uſitée, & Uͤ ſe prononce comme *I*. Les premiers prononcent le mot *Uͤbel*, mal, comme en françois *ūble*; les derniers, comme *īble*; l'*V* conſonne ſe prononce comme un *F*, *vatter*, père, fait *fāttre* : le double *W* a le ſon de l'*V* conſonne en françois : l'*E*, lorſqu'il ſuit un *I*, ne fait qu'alonger cet *I* ſans ſe faire ſentir; *die*, la, ſe prononce *dī* : *el*, *er*, *en*, à la fin des mots, ſe mangent ou ſe tranſpoſent; *vogel*, *waſſer*, *haben*, font *fogle*, *vaſſre*, *habn* : *ſch* fait, chez les allemands, ce que *ch* fait en françois; *ſchelm* ſe prononce comme *chelm*. L'*J* conſonne des allemands ne diffère point comme en françois; *Jeſus* ſe prononce *Iéſous*. Le *G* des allemands ſe prononce avec aſpiration; *berg* fait à peu près *berkh* : mais le *ch* s'exprime par une aſpiration de la gorge très-marquée, comme ſi l'on vouloit pouſſer fortement l'haleine du fond de l'eſtomac; *ich*, je, fait à peu près *ikhh*. Cette *Prononciation*

Prononciation eſt très-difficile pour les étrangers, ſurtout quand le *ch* eſt encore combiné avec d'autres conſonnes, comme dans *hechts*, &c. En général, les allemands combinent pluſieurs conſonnes; ce qui rend leur *Prononciation* rude & ſouvent impoſſible à ſaiſir pour ceux dont les organes n'y ſont point accoutumés dès leur tendre jeuneſſe; *kopff*, la tête, *ſchwartz*, noir, &c. Le *Z*, chez les allemands, ſe prononce comme *ts*; *zinn*, étain, fait en françois *tſinn*. Quant aux diphthongues, *au* fait *aou*; *hauſſ*, maiſon, ſe prononce *haouſſ*: *ei*, *eu*, & *ey*, fait *aï*. Œ ſe prononce comme *é*; & dans la baſſe Allemagne, comme *eu*: les uns prononcent *ſchoeon*, beau, comme *chêne*; les autres comme *cheune*. Les allemands n'ont point de naſales; ils font ſonner les *n* qui ſuivent les voyelles: le mot *menſchen*, les hommes, ſe prononce *mennchenn*; *kling*, lame, fait *kligne*. Dans pluſieurs provinces de l'Allemagne, les habitants confondent ſans ceſſe les *B* & les *P*, les *D* & les *T*; ce qui n'eſt pas un vice de la langue, mais un défaut dans ceux qui la parlent.

La langue flamande ou hollandoiſe, quoiqu'entièrement dérivée de l'allemand, a cependant quelques *Prononciations* très-différentes. L'*U* voyelle a le même ſon qu'en françois; l'*V* conſonne fait *f* comme en allemand; le double *W* a le ſon de l'*V* conſonne en françois; *aa*, *ee*, *oo*, ne font qu'alonger ces voyelles; *maar*, *zeer*, *doof*, font, *mâr*, *zêr*, *dauf*. Œ ſe prononce *ou*; *moer*, marais, fait *mour*: *ouw* fait *oou*; *vrouw*, femme, fait *froou*: *uy* fait *eu*; *huys*, maiſon, fait *heuſſ*: l'*y* ſe prononce comme *ê-i*; *vry*, libre, fait *frê-i*. Les hollandois n'ont point la *Prononciation* du *ch* comme en françois: leur *ſch* diffère de celui des allemands, & ſe rend par une aſpiration très-forte de la gorge, que l'on peut rendre à peu près par *ſkhh*; *ſchaats*, patin, fait *ſkhhâts*: le *g* ou *gh* des hollandois ſe prononce avec aſpiration, à peu près comme *ch* des allemands. Ils n'ont point de ſyllabes naſales; *vrind*, ami, ſe prononce *frinnd*.

Les langues ſuédoiſe & danoiſe ſont dérivées de l'allemand, & ont une très-grande affinité avec lui; leur *Prononciation* n'a, dit-on, rien qui les caractériſe & qui les diſtingue ſenſiblement de celle des allemands.

La langue des ruſſes, des polonois, des bohémiens, des croates, des illyriens, des dalmatiens, des boſniens, des ſerviens, des bulgares, & des ſclavons, eſt la même, avec très-peu de différence, au point que tous ces peuples s'entendent; c'eſt l'eſclavon qu'ils parlent.

Les ruſſes ont un plus grand nombre de caractères que les autres nations: quelques-uns de ces caractères ont la valeur des diphthongues, comme *ia*, *ie*, *iou*; d'autres marquent des conſonnes combinées, & font l'effet de *tz*, *tch*, *ſch*, *ts* ou *tz*; le mot *czar* ſe prononce *tzaar*: ils prononcent les cinq voyelles de la même manière que les autres peuples: leur *u* fait *ou*. Les ruſſes ont l'*y*; l'éta des grecs, qu'ils prononcent de même qu'eux, c'eſt l'*E* bêlant ou *ai*: l'*V* conſonne, ainſi que le double *W* au commencement d'un mot, ſe prononce comme en françois; mais à la fin d'un mot il ſe prononce toujours comme un *F*; *czernishew* ſe prononce *tchernichef*; *vaſili oſtrow* fait *vazili oſtrof*. La langue ruſſe fait uſage du χ des grecs; il ſe prononce avec une aſpiration gutturale, & fait l'effet du *ch* des allemands: le *G* demande une aſpiration moins ſenſible. Les ruſſes font uſage du lambda ou λ des grecs, qui fait l'effet des deux *LL* mouillées. Le ſon de l'*N*, lorſqu'elle précède *ia* ou *ie*, ſe prononce comme *gn* en françois dans le mot *ſoigner*. Chez les ruſſes, le *C* fait toujours *S*, & ne ſe confond jamais avec le *K*, comme dans les autres langues. Ils ont une lettre qui répond au *phi* ou φ des grecs, & qui ſe prononce de même. Le *Z* des ruſſes ſe prononce comme l'*j* conſonne en françois dans le mot *jamais*; *zemla* fait *jemla*.

Telles ſont en abrégé les principales différences qui ſe trouvent dans la *Prononciation* de la plupart des langues qui ſe parlent en Europe. Un grand nombre de volumes ſuffiroit à peine, ſi l'on vouloit entrer dans les détails de tous les mots de chaque langue; il n'y a qu'un long uſage & l'habitude qui puiſſent aprendre les irrégularités & les exceptions que la *Prononciation* rencontre chez les différents peuples. On finira donc par obſerver qu'il n'y a point de langue en Europe qui prononce moins comme elle écrit, que la langue françoiſe: vérité dont on ſera forcé de convenir, pour peu que l'on y faſſe attention. (*Le baron* D'HOLBAC.)

(N.) PROODIQUE, adj. Vers *proodique*. Dans la Poéſie ancienne, on déſignoit ainſi un grand vers ou pluſieurs grands vers, par raport à un plus petit qui les ſuivoit & terminoit la ſtrophe ou le couplet. Ainſi, dans un diſtique compoſé d'un hexamètre & d'un pentamètre, le vers hexamètre eſt le *proodique*, & le pentamètre eſt l'épode: dans les vers ſaphiques, les trois premiers vers de chaque ſtrophe ſont *proodiques*, & le vers adonique qui les ſuit eſt l'épode. *Voyez* ÉPODE.

Proodique vient des mots grecs πρὸ, *ante*, & ᾠδὴ, *cantus*, & ſignifie, par conſéquent, *qui ſe chante auparavant*. Le mot *Épode* a une origine pareille & un ſens analogue; ἐπὶ, *poſt*, & ᾠδὴ, *cantus*; ce qui ſe dit du vers *qui doit être chanté à la fin*. (*M.* BEAUZÉE.)

PROPOSITION, ſ. f. *Grammaire*. Du Marſais (au *mot* CONSTRUCTION) a traité ſi amplement ce qui concerne la *Propoſition*, entendue grammaticalement, qu'il n'y auroit plus qu'à renvoyer à cet article, qu'il faut conſulter en effet, ſi je n'avois à

faire quelques obſervations, que je crois néceſſaires ; ſur cet objet.

Notre grammairien philoſophe dit que la *Propoſition* eſt un aſſemblage de mots qui, par le concours des différents raports qu'ils ont entre eux, énoncent un jugement ou quelque conſidération particulière de l'eſprit, qui regarde un objet comme tel : il me ſemble qu'il y a quelque inexactitude dans cette définition.

Le ſeul mot latin *moriemur*, par exemple, eſt une *Propoſition* entière, & rien n'y eſt ſouſentendu ; la terminaiſon indique que le ſujet eſt la première perſonne du pluriel ; & dès qu'il eſt déterminé par là, on ne doit pas le ſuppléer par *nos*, parce que ce ſeroit tomber dans la périſſologie, ou du moins introduire le pléonaſme : or la conſtruction analytique, loin de l'introduire, a pour objet de le ſupprimer, ou du moins d'en faire remarquer la rédondance par raport à l'intégrité grammaticale de la *Propoſition*. Si donc *moriemur* eſt une *Propoſition* pleine, on ne doit point dire que la *Propoſition* eſt un aſſemblage de mots.

L'auteur ajoûte qu'elle énonce un jugement ou quelque conſidération particulière de l'eſprit, qui regarde un objet comme tel : il prétend par là indiquer deux ſortes de *Propoſitions ;* les unes directes, qui énoncent un jugement ; les autres indirectes, qu'il nomme ſimplement *énonciatives*, & qui n'entrent, dit-il, dans le diſcours que pour y énoncer certaines vûes de l'eſprit. Tout cela, ſi je ne me trompe, eſt véritablement *quid unum & idem ;* en voici la preuve.

Nous parlons pour tranſmettre aux autres hommes nos connoiſſances ; & nos connoiſſances ne ſont autre choſe que la perception de l'exiſtence intellectuelle des êtres, ſous telle ou telle relation à telle ou telle modification. Si un être a véritablement en ſoi la relation ſous laquelle il exiſte dans notre eſprit, nous en avons une connoiſſance vraie : s'il n'a pas en ſoi la relation ſous laquelle il exiſte dans notre eſprit, la connoiſſance que nous en avons eſt fauſſe : mais vraie ou fauſſe, cette connoiſſance eſt un jugement, & l'expreſſion de ce jugement eſt une *Propoſition.* « Il n'y a » autre choſe dans un jugement, dit s'Graveſande (*Introd. à la Philoſ. liv.* II, *chap.* 7, *n°.* 401), » qu'une perception » : & il venoit de dire (*n°.* 400), que la perception de la relation qu'il y a entre deux idées, s'appelle *jugement.* » Pour qu'un » jugement ait lieu, dit-il encore, deux idées » doivent être préſentes à notre âme . . . . dès » que les idées ſont préſentes, le jugement ſuit ». Je ne diffère de ce philoſophe que par l'expreſſion : il dit deux idées, & je détermine, moi, l'idée d'un ſujet & celle d'un attribut ; c'eſt un peu plus de préciſion : il dit que les deux idées doivent être préſentes à notre âme, & moi, je dis que le ſujet exiſte dans notre eſprit ſous une relation à quelque modification : on verra ailleurs pourquoi j'aime mieux dire *exiſtence intellectuelle*, que *préſence dans notre âme.* (*Voyez* VERBE) ; il ſuffit ici que l'on ſente que ces expreſſions rentrent dans le même ſens. Quant au fonds de la doctrine qui nous eſt commune, c'eſt celle des meilleurs logiciens ou métaphyſiciens ; & ſi on lit avec l'attention convenable les deux premiers chapitres du premier livre de la *Recherche de la vérité*, & le troiſième chapitre de la ſeconde partie de l'*Art de penſer*, on n'y trouvera pas autre choſe.

Cela étant, je le demande, quelle différence y a-t-il entre un jugement qui eſt la perception de l'exiſtence intellectuelle d'un ſujet ſous telle relation à telle manière d'être, & ce que du Marſais appelle *une conſidération particulière de l'eſprit*, qui regarde un objet comme tel ? L'eſprit ne peut regarder cet objet comme tel, qu'autant qu'il en aperçoit en ſoi-même l'exiſtence ſous telle manière d'être ; car ce n'eſt que par là qu'un objet eſt tel. Ainſi, il faut convenir qu'il n'y a en effet qu'un jugement qui puiſſe être le type ou l'objet d'une *Propoſition ;* & je conclus qu'il faut dire qu'*une* Propoſition *eſt l'expreſſion totale d'un jugement.*

Que pluſieurs mots ſoient réunis pour cela, où qu'un ſeul, au moyen des idées acceſſoires que l'uſage y aura attachées, ſuffiſe pour cette fin ; l'expreſſion eſt totale, dès qu'elle énonce l'exiſtence intellectuelle du ſujet ſous telle relation à telle ou telle modification. De même encore, que le jugement énoncé ſoit celui que l'on ſe propoſe directement de faire connoître, ou qu'il ſoit ſubordonné d'une manière quelconque à celui que l'on enviſage principalement ; c'eſt toujours un jugement, dès qu'il énonce l'exiſtence intellectuelle du ſujet ſous telle relation à telle modification ; & l'expreſſion totale, ſoit du jugement direct, ſoit du jugement indirect & ſubordonné, eſt également une *Propoſition.*

Je réduis à deux chefs les obſervations que la Grammaire eſt chargée de faire ſur cet objet, qui ſont la matière & la forme de la *Propoſition.*

I. La matière grammaticale de la *Propoſition*, c'eſt la totalité des parties intégrantes dont elle peut être compoſée, & que l'analyſe réduit à deux, ſavoir le Sujet & l'Attribut.

Le Sujet eſt la partie de la *Propoſition* qui exprime l'être dont l'eſprit aperçoit l'exiſtence ſous telle ou telle relation à quelque modification ou manière d'être.

L'Attribut eſt la partie de la *Propoſition* qui exprime l'exiſtence intellectuelle du ſujet ſous cette relation à quelque manière d'être.

Ainſi, quand on dit *Dieu eſt juſte*, c'eſt une *Propoſition* qui renferme un Sujet, *Dieu*, & un Attribut, *eſt juſte. Dieu* exprime l'être dont l'eſprit aperçoit l'exiſtence ſous la relation de convenance

avec la justice; *est juste* en exprime l'existence sous cette relation; *est*, en particulier, exprime l'existence du Sujet; *juste* en exprime le raport de convenance à la justice. Si la relation du Sujet à la manière d'être est de disconvenance, on met avant le verbe une négation, pour indiquer le contraire de la convenance, *Deus* NON *est mendax.*

L'Attribut contient essenciellement le verbe, dit du Marsais, *parce que le verbe est dit du Sujet.* « Si l'Attribut contient essenciellement le » verbe, il s'ensuit, dit l'abbé Fromant (*Suppl. aux chap.* 13 & 14 *de la II partie de la Gram. génér.*) » que le verbe n'est pas une simple liai- » son ou copule, comme la plupart des logi- » ciens le prétendent; il s'ensuit qu'il n'y a point » de mot qui soit réduit à ce seul usage. Ainsi, » quand on dit *Dieu est tout-puissant*; ce n'est » pas la toute-puissance seule que l'on reconnoît » en Dieu, c'est l'existence avec la toute-puissance: » le verbe est donc le signe de l'existence réelle » ou imaginée du sujet de la *Proposition* auquel » il lie cette existence & tout le reste ». Il n'étoit pas possible de mieux dèveloper les conséquences du principe de du Marsais, & je ne sais même si ce philosophe les avoit bien envisagées; car partout où il parle du verbe, il semble en faire principalement consister la nature dans l'expression d'une action. (*Voyez* ACCIDENT, ACTIF, CONJUGAISON.) Il est vrai que l'abbé Fromant tourne ces conséquences en objection, qu'il croit que le verbe substantif ne signifie que l'affirmation, & que la définition que MM. de Port-Royal donnent du verbe est très-juste. » Car, dit-il, quand je dis *Dieu est tout-puis-* » *sant*, c'est la toute-puissance seule que je re- » connois, que j'affirme en Dieu pour le moment » présent: il ne s'agit point de l'existence, elle » est supposée & reconnue; le verbe *est* ne signifie » que la simple affirmation de l'Attribut *tout-* » *puissant*, qu'il lie avec le Sujet *Dieu* ». Ce qui trompe ici le savant Principal de Vernon, c'est l'idée de l'existence: il n'est pas question de l'existence réelle du sujet, mais de son existence intellectuelle, de son existence dans l'esprit de celui qui parle, laquelle est toujours l'objet d'une *Proposition*, & que je ferai voir être le caractère essenciel du verbe. (*Voyez* VERBE.) Ainsi, loin d'abandonner le principe de du Marsais, à cause des conséquences qui en sortent, je les regarde comme une confirmation du principe, vu qu'elles tiennent d'ailleurs à ce qu'une analyse rigoureuse nous aprend de la nature du verbe. Disons donc avec notre grammairien-philosophe, que l'Attribut commence toujours par le verbe.

Le Sujet & l'Attribut peuvent être, 1°. simples ou composés, 2°. incomplexes ou complexes.

1°. Le Sujet est *simple*, quand il présente à l'esprit un être déterminé par une idée unique. Tels sont les sujets des *Propositions* suivantes: *Dieu est éternel; les hommes sont mortels; la gloire qui vient de la vertu a un éclat immortel; les preuves dont on appuie la vérité de la religion chrétienne sont invincibles; craindre Dieu est le commencement de la sagesse.* En effet, *Dieu* exprime un Sujet déterminé par l'idée unique de la nature individuelle de l'Être suprême; *les hommes*, un sujet déterminé par la seule idée de la nature spécifique commune à tous les individus de cette espèce; *la gloire qui vient de la vertu*, un Sujet déterminé par l'idée unique de la nature générale de la *gloire* restreinte par l'idée de la vertu envisagée comme un fondement particulier; *les preuves dont on appuie les vérités de la religion chrétienne*, autre Sujet déterminé par l'idée unique de la nature commune des *preuves* restreinte par l'idée de l'application à *la vérité de la religion chrétienne*; enfin ces mots, *craindre Dieu*, présentent encore à l'esprit un Sujet déterminé par l'idée unique d'une crainte actuelle restreinte par l'idée d'un objet particulier, qui est *Dieu*.

Le Sujet au contraire est *composé*, quand il comprend plusieurs Sujets déterminés par des idées différentes. Ainsi, quand on dit, *La foi, l'espérance, & la charité sont trois vertus théologales;* le Sujet total est composé, parce qu'il comprend trois Sujets déterminés, chacun par l'idée caractéristique de sa nature propre & individuelle. Voici une autre *Proposition* dont le Sujet total est pareillement composé en apparence, quoiqu'au fonds il soit simple: *Croire à l'Évangile & vivre en païen, est une extravagance inconcevable;* il semble que *croire à l'Évangile* soit un premier Sujet partiel, & que *vivre en païen* en soit un second: mais l'Attribut ne peut pas convenir séparément à chacun de ces deux prétendus Sujets, puisqu'on ne peut pas dire que *croire à l'Évangile est une extravagance inconcevable;* ainsi, il faut convenir que le véritable Sujet est l'idée unique de la réunion de ces deux idées particulières, & par conséquent que c'est un Sujet simple.

Ce que j'appelle ici *Sujet composé*, du Marsais le nomme *Sujet multiple;* & c'est, dit-il, lorsque, pour abréger, on donne un Attribut commun à plusieurs objets différents.

Malgré l'exactitude ordinaire de ce savant grammairien, j'ôse dire que l'assertion dont il s'agit est une définition fausse ou du moins hasardée, puisqu'elle peut faire prendre pour Sujet multiple ou composé un Sujet réellement simple. Quand on dit, par exemple, *Les hommes sont mortels*, on donne, pour abréger, l'Attribut commun *sont mortels* à plusieurs objets différents; & c'est au lieu de dire *Pierre est mortel, Jâques est mortel, Jean est mortel*, &c: on pourroit donc conclure de la définition de du Marsais, que le Sujet *les hommes* est multiple ou composé, quoiqu'il soit simple & avoué simple par cet auteur: *Un Sujet simple*, dit-il, *est énoncé en un seul mot;* le soleil est levé, *Sujet simple au singulier;* les astres brillent, *Sujet simple au pluriel.*

Au reste, cette définition n'est pas plus exacte que celle du Sujet multiple ou composé : pour s'en convaincre, il ne faut que se rappeler les exemples que j'ai cités des Sujets simples ; aucun de ceux qui sont énoncés en plusieurs mots n'est destiné à réunir plusieurs objets différents sous un Attribut commun, comme l'exige notre grammairien. C'est qu'en effet la simplicité du Sujet dépend & doit dépendre, non de l'unité du mot qui l'exprime, mais de l'unité de l'idée qui le détermine.

L'Attribut peut être également simple ou composé.

L'Attribut est simple, quand il n'exprime qu'une seule manière d'être du Sujet, soit qu'il le fasse en un seul mot, soit qu'il en employe plusieurs. Ainsi, quand on dit, *Dieu est éternel*, *Dieu gouverne toutes les parties de l'univers ; un homme avare recherche avec avidité des biens dont il ignore le véritable usage ; être sage avec excès c'est être fou :* les Attributs de toutes ces *Propositions* sont simples, parce que chacun n'exprime qu'une seule manière d'être du Sujet : *est éternel*, *gouverne toutes les parties de l'univers*, sont deux Attributs qui expriment chacun une manière d'être de Dieu, l'un dans le premier exemple, l'autre dans le second ; *recherche avec avidité des biens dont il ignore le véritable usage*, c'est une manière d'être d'un homme avare; *être fou*, c'est une manière d'être de ce que l'on appelle *être sage avec excès.*

L'Attribut est composé, quand il exprime plusieurs manières d'être du Sujet. Ainsi, quand on dit, *Dieu est juste & tout-puissant*, l'Attribut total est composé, parce qu'il comprend deux manières d'être de Dieu, la justice & la toute-puissance.

Les *Propositions* sont pareillement simples ou composées, selon la nature de leur sujet & de leur attribut.

Une *Proposition* simple est celle dont le sujet & l'attribut sont également simples, c'est à dire, également déterminés par une seule idée totale. Exemples : *La sagesse est précieuse ; la puissance législative est le premier droit de la souveraineté ; la considération qu'on accorde à la vertu est préférable à celle qu'on rend à la naissance.*

Une *Proposition* composée est celle dont le sujet ou l'attribut ou même ces deux parties sont composées, c'est à dire, déterminées par différentes idées totales.

Une *Proposition* composée par le sujet peut se décomposer en autant de *Propositions* simples qu'il y a d'idées partielles dans le sujet composé ; & elles auront toutes le même attribut & des sujets différents. *L'Écriture & la Tradition sont les appuis de la saine Théologie :* il y a ici deux sujets, *l'Écriture & la Tradition ;* de là les deux *Propositions* simples sous le même attribut : 1°. *l'Écriture est un appui de la saine Théologie ;* 2°. *la Tradition est un appui de la saine Théologie.*

Une *Proposition* composée par l'attribut peut se décomposer en autant de *Propositions* simples qu'il y a d'idées partielles dans l'attribut composé ; & elles auront toutes le même sujet & des attributs différents. *La plupart des hommes sont aveugles & injustes :* il y a ici deux attributs, *sont aveugles* & *sont injustes ;* de là les deux *Propositions* simples avec le même sujet : 1°. *la plupart des hommes sont aveugles ;* 2°. *la plupart des hommes sont injustes.* La décomposition est presque sensible dans cette belle strophe d'Horace (II. *Od.* vij.)

Auream quisquis mediocritatem
Diligit, tutus caret obsoleti
Sordibus tecti, caret invidendâ
Sobrius aulâ.

Une *Proposition* composée par le sujet & par l'attribut peut se décomposer, 1°. en autant de *Propositions*, ayant le même attribut composé qu'il y a d'idées partielles dans le sujet; 2°. chacune de ces *Propositions* élémentaires peut se décomposer encore en autant de *Propositions* simples qu'il y a d'idées partielles dans l'attribut composé : en sorte que chacune des idées partielles du sujet composé pouvant être comparée avec chacune des idées partielles de l'attribut composé, & chaque comparaison donnant une *Proposition* simple, le nombre des *Propositions* simples qui sortiront de celle qui est composée par le sujet & par l'attribut, est égal au nombre des idées partielles du sujet composé, multiplié par le nombre des idées partielles de l'attribut composé. *Les savants & les ignorants sont sujets à se tromper, prompts à se décider, & lents à se rétracter :* il y a ici deux sujets simples, 1°. *les savants*, 2°. les *ignorants ;* & trois attributs simples, 1°. *sont sujets à se tromper*, 2°. *sont prompts à se décider*, 3°. *sont lents à se rétracter ;* il en sortira donc deux fois trois, ou six *Propositions* simples : en les comparant entre elles par le sujet, trois auront pour sujet commun l'un des deux sujets élémentaires, & partageront entre elles les trois attributs ; trois autres auront pour sujet commun l'autre sujet élémentaire, & partageront de même les trois attributs : si on les compare par l'attribut, deux auront pour attribut commun le premier attribut élémentaire, deux autres auront le second attribut, les deux dernières le dernier attribut ; & les deux qui auront un attribut commun, partageront entre elles les deux sujets.

1°. *Les savants sont sujets à se tromper.*
2°. *Les savants sont prompts à se décider.*
3°. *Les savants sont lents à se rétracter.*
4°. *Les ignorants sont sujets à se tromper.*
5°. *Les ignorants sont prompts à se décider.*
6°. *Les ignorants sont lents à se rétracter.*

Jusqu'ici je n'ai donné d'exemples de *Propositions* composées que de celles que les logiciens

appellent *copulatives*, parce que les parties composantes y sont liées par une conjonction copulative; mais je n'ai pas prétendu donner l'exlusion aux autres espèces, dont les parties composantes sont liées par toute autre conjonction : je crois seulement que les distinctions observées en Logique sont inutiles à la Grammaire, qui ne doit remarquer que ce qui est nécessaire à la composition des *Propositions*, & qui n'est nullement chargée d'en discuter la vérité.

2°. Le Sujet est *incomplexe*, quand il n'est exprimé que par un nom, un pronom, ou un infinitif, qui sont les seules espèces de mots qui puissent présenter à l'esprit un Sujet déterminé. Tels sont les Sujets des *Propositions* suivantes : *Dieu est éternel; les hommes sont mortels; nous naissons pour mourir; dormir est un temps perdu.*

Il y a apparence que du Marsais confondoit le Sujet incomplexe avec le simple, quand il donnoit de celui-ci une définition qui ne peut convenir qu'à l'autre. En effet, il définit de suite le Sujet simple, le Sujet multiple, que j'appelle *composé*, & le Sujet complexe, sans en opposer aucun à celui qu'il nomme *complexe*. Il y a cependant une très-grande différence entre le Sujet simple & l'incomplexe : le Sujet simple doit être déterminé par une idée unique, voilà son essence; mais il peut être ou n'être pas incomplexe, parce que son essence est indépendante de l'expression, & que l'idée unique qui le détermine peut être ou n'être pas considérée comme le résultat de plusieurs idées subordonnées, ce qui donne indifféremment un ou plusieurs mots : au contraire l'essence du Sujet incomplexe tient tout à fait à l'expression, puisqu'il ne doit être exprimé que par un mot.

Le Sujet est *complexe*, quand le nom, le pronom, ou l'infinitif est accompagné de quelque addition qui en est un complément explicatif ou déterminatif. Tels sont les sujets des *Propositions* suivantes : *Les livres utiles sont en petit nombre; les principes de la Morale méritent attention; vous qui connoissez ma conduite jugez-moi; craindre Dieu est le commencement de la sagesse* : où l'on voit le nom *livres* modifié par l'addition de l'adjectif *utiles*, qui en restreint l'étendue; le nom *principes* modifié par l'addition de ces mots *de la Morale*, qui en est un complément déterminatif; le pronom *vous* modifié par l'addition de la *Proposition* incidente *qui connoissez ma conduite*, laquelle en est explicative; & l'infinitif *craindre* déterminé par l'addition du complément objectif *Dieu*.

On voit, par la notion que je donne ici du Sujet complexe, que ce n'est pas seulement une *Proposition* incidente qui le rend tel, mais toute addition qui en développe le sens ou qui le détermine par quelque idée particulière qu'elle y ajoûte. Le mot principal auquel est faite l'addition, est le Sujet grammatical de la *Proposition*, parce que c'est celui qui seul est soumis en qualité de Sujet aux lois de la Syntaxe de chaque langue; ce même mot, avec l'addition qui le rend complexe, est le Sujet logique de la *Proposition*, parce que c'est l'expression totale de l'idée déterminée dont l'esprit aperçoit l'existence intellectuelle sous telle ou telle relation à tel Attribut.

L'Attribut peut être également incomplexe ou complexe.

L'Attribut est incomplexe, quand la relation du Sujet à la manière d'être dont il s'agit y est exprimée en un seul mot, soit que ce mot exprime en même temps l'existence intellectuelle du Sujet, soit que cette existence se trouve énoncée séparément. Ainsi, quand on dit, *Je lis*, *je suis attentif*, les Attributs de ces deux *Propositions* sont incomplexes, parce que dans chacun on exprime en un seul mot la relation du Sujet à la manière d'être qui lui est attribuée; *lis* énonce tout à la fois cette relation & l'existence du sujet, & il équivaut à *suis lisant*; *attentif* n'énonce que la relation de convenance du sujet à l'Attribut.

L'Attribut est complexe, quand le mot principalement destiné à énoncer la relation du Sujet à la manière d'être qu'on lui attribue, est accompagné d'autres mots qui en modifient la signification. Ainsi, quand on dit, *Je lis avec soin les meilleurs grammairiens, & je suis attentif à leurs procédés*; les Attributs de ces deux *Propositions* sont complexes, parce que dans chacun le mot principal est accompagné d'autres mots qui en modifient la signification. *Lis*, dans le premier exemple, est suivi de ces mots, *avec soin*, qui présentent l'action de lire comme modifiée par un caractère particulier; & ensuite de ceux-ci, *les meilleurs grammairiens*, qui déterminent la même action de lire par l'application de cette action à un objet spécial. *Attentif*, dans le second exemple, est accompagné de ces mots, *à leurs procédés*, qui restreignent l'idée générale d'attention par l'idée spéciale d'un objet déterminé.

Les *Propositions* sont également incomplexes ou complexes, selon la forme de l'énonciation de leur sujet & de leur attribut.

Une *Proposition* incomplexe, est celle dont le sujet & l'attribut sont également incomplexes. Exemples : *La sagesse est précieuse; vous parviendrez; mentir est une lâcheté.*

Une *Proposition* complexe, est celle dont le sujet ou l'attibut ou même ces deux parties sont complexes. Exemples : *La puissance législative est respectable; les preuves dont on appuie la vérité de la religion chrétienne sont invincibles*; ces *Propositions* sont complexes par le sujet : *Dieu gouverne toutes les parties de l'univers; César fut le tyran d'une république dont il devoit être le défenseur*; ces *Propositions* sont complexes par l'attribut : *la gloire qui vient de la vertu est plus solide que celle qui vient de la*

naissance ; être sage avec excès est une véritable folie ; ces *Propositions* sont complexes par le sujet & par l'attribut.

L'ordre analytique des parties essencielles d'une *Proposition* complexe n'est pas toujours aussi sensible que dans les exemples que l'on vient de voir ; c'est alors à l'art même de l'Analyse de le retrouver. Par exemple, *C'est tuer les pauvres, de ne pas subvenir autant qu'on le peut à leur subsistance* (*si non pavisti, occidisti*) : il est évident que l'on attribue ici à la chose dont on parle *que c'est tuer les pauvres*, & conséquemment que *est tuer les pauvres* est l'attribut de cette *Proposition ;* quel en est le sujet ? le voici : *ce* (sujet grammatical) *de ne pas subvenir autant qu'on le peut à la subsistance des pauvres* (addition qui rend le sujet complexe en le déterminant). La construction analytique est donc, *ce de ne pas subvenir autant qu'on le peut à la subsistance des pauvres, est les tuer.*

Quand les additions faites, soit au sujet, soit à l'attribut, soit à quelque autre terme modificatif de l'un ou de l'autre, sont elles-mêmes des *Propositions* ayant leurs sujets & leurs attributs, simples ou composés, incomplexes ou complexes ; ces *Propositions* partielles sont incidentes, & celles dont elles sont des parties immédiates sont principales. (*Voyez* INCIDENTE.) Mais quelque composée ou quelque complexe que puisse être une *Proposition*, eût-elle l'étendue & la forme que les rhéteurs exigent pour une période, l'Analyse la réduit enfin aux deux parties fondamentales, qui sont le sujet & l'attribut.

Prenons pour exemple cette belle période qui est à la tête de la seconde partie du Discours de l'abbé Colin, couronné par l'Académie françoise en 1714. *Si fermer les ieux aux preuves éclatantes du christianisme est une extravagance inconcevable ; c'est encore un bien plus grand renversement de raison, d'être persuadé de la vérité de cette doctrine & de vivre comme si on ne doutoit point qu'elle ne fût fausse.*

Pour parvenir à la construction analytique, je ferai d'abord quelques remarques préliminaires. 1°. *Si* n'est point ici une conjonction hypothétique ou conditionnelle ; la *Proposition* qu'elle commence ne doit plus être mise en question, elle a été prouvée dans la première partie dont elle est la conclusion & le précis : *si* a ici le même sens que le mot latin *etsi*, ou notre mot françois *quoique*, qui veut dire *malgré la preuve que* (*voyez* MOT, *art. ij*, *n°.* 3), ou en adaptant l'interprétation aux besoins présents, *malgré la preuve de la vérité qui est.* (*Voyez*, sur *que* rendu par *qui est, l'article* INCIDENT.) 2°. Ces deux derniers mots, *qui est*, commencent une *Proposition* incidente, dont l'attribut doit être indicatif de la vérité individuelle énoncée auparavant par le nom appellatif *vérité ;* ce doit donc être cette *Proposition* même qui l'énonce comme un jugement, *fermer les ieux aux preuves éclatantes du christianisme est une extravagance inconcevable :* & l'on voit ici qu'une *Proposition* incidente est partie d'une autre qui est principale à son égard, mais qui est elle-même incidente à l'égard d'une troisième. 3°. En réunissant, sous la forme que j'ai indiquée, tout ce qui constitue ce premier membre de la période, on aura, *malgré la preuve de la vérité qui est, fermer les ieux aux preuves éclatantes du christianisme est une extravagance inconcevable :* or tout cela est une expression adverbiale, puisqu'il n'y a que la préposition *malgré* avec son complément ; l'ordre analytique demande donc que cela soit à la suite d'un nom appellatif, ou d'un adjectif, ou d'un verbe (*voyez* PRÉPOSITION) ; & le bon sens, qu'il est si facile de justifier que je ne crois pas devoir le faire ici, indique assez que c'est à la suite de l'adjectif *grand*, ou plus tôt de l'attribut, *est encore un bien plus grand renversement de raison*, mis par comparaison au dessus du premier, *est une extravagance inconcevable.* Ce complément adverbial tombe sur le sens comparatif de l'adjectif *plus grand.* 4°. Ce qui se trouve immédiatement avant le verbe principal *est* n'est que le sujet grammatical, c'est à dire, le mot principal dans l'expression totale du sujet dont on parle ici ; car *ce* est un nom d'une généralité indéfinie, lequel a besoin d'être déterminé, ou par les circonstances antécédentes, ou par quelque addition subséquente : or il est déterminé ici par l'union de deux additions respectivement opposées ; 1. *d'être persuadé de la vérité de cette doctrine*, 2. *de vivre comme si on ne doutoit point qu'elle ne fût fausse ;* & le raport du nom général *ce* à cette double addition est marqué par la double préposition *de.* Voici donc la totalité du sujet logique : *ce d'être persuadé de la vérité de cette doctrine & de vivre comme si on ne doutoit point qu'elle ne fût fausse.* 5°. Ma dernière observation sera pour rappeler au lecteur que la Grammaire n'est chargée que de l'expression analytique de la pensée (*Voyez* INVERSION & MÉTHODE), que les embellissements de l'Élocution ne sont point de son ressort, & qu'elle a droit de s'en débarrasser quand elle rend compte de ses procédés.

Voici donc enfin l'ordre analytique de la période proposée, réduite aux deux parties essencielles : *Ce d'être persuadé de la vérité de la doctrine chrétienne & de vivre comme si on ne doutoit pas qu'elle ne fût fausse* (sujet logique), *est encore un bien plus grand renversement de raison, malgré la preuve de la vérité qui est, fermer les ieux aux preuves éclatantes du christianisme est une extravagance inconcevable* (attribut logique) ; ou bien sans changer le *si*, mais se souvenant néanmoins qu'il a la signification que l'on vient de voir ; *Ce d'être persuadé de la vérité de la doctrine chrétienne & de vivre comme si on ne doutoit pas qu'elle ne fût fausse, est encore*

un bien plus grand renverſement de raiſon, ſi fermer les ieux aux preuves éclatantes du chriſtianiſme eſt une extravagance inconcevable.

Il me ſemble que, relativement à la matière de la *Propoſition*, la Grammaire peut ſe paſſer d'en conſidérer d'autres eſpèces. Elle doit connoître les termes & les *Propoſitions* compoſées, parce que la Syntaxe influe ſur les inflexions numériques des mots, & que l'uſage des conjonctions eſt peut-être inexplicable ſans cette clef. (*voyez* Mot, *loc. cit.*) : elle doit connoître les termes & les *Propoſitions* complexes, parce qu'elle doit indiquer & caractériſer la relation des *Propoſitions* incidentes, & fixer la conſtruction des parties logiques & grammaticales, qui ne peuvent ſans cela être diſcernées. Mais que pourroit gagner la Grammaire à conſidérer les *Propoſitions* modales, les conditionnelles, les cauſales, les relatives, les diſcrétives, les excluſives, les exceptives, les comparatives, les inceptives, les déſitives ? Si ces différents aſpects peuvent fournir à la Logique des moyens de diſcuter la vérité du fonds, à la bonne heure; ils ne peuvent être d'aucune utilité dans la Grammaire, & elle y doit renoncer.

II. La forme grammaticale de la *Propoſition* conſiſte dans les inflexions particulières & dans l'arrangement reſpectif des différentes parties dont elle eſt compoſée (*Voyez* ſur cela l'*art.* Grammaire, §. 2, *de l'Orthologie*, *n°.* 2). Il eſt inutile de répéter ici ce qui en a été dit ailleurs; & il ne faut plus que remarquer les différentes eſpèces de *Propoſitions* que le grammairien doit diſtinguer par raport à la forme. On peut enviſager cette forme ſous trois principaux aſpects : 1°. par raport à la totalité des parties principales & ſubalternes qui doivent entrer dans la compoſition analytique de la *Propoſition* ; 2°. par raport à l'ordre ſucceſſif que l'Analyſe aſſigne à chacune de ces parties ; 3°. par raport au ſens particulier qui peut dépendre de telle ou telle diſpoſition.

1°. Par raport à la totalité des parties principales & ſubalternes qui doivent entrer dans la compoſition analytique de la *Propoſition*, elle peut être pleine ou elliptique.

Une *Propoſition* eſt *pleine*, lorſqu'elle comprend explicitement tous les mots néceſſaires à l'expreſſion analytique de la penſée.

Une *Propoſition* eſt *elliptique*, lorſqu'elle ne renferme pas tous les mots néceſſaires à l'expreſſion analytique de la penſée.

Il faut pourtant obſerver que, comme l'un & l'autre de ces accidents tombent moins ſur les choſes que ſur la manière de les dire, on dit plus tôt que la phraſe eſt pleine ou elliptique, qu'on ne le dit de la *Propoſition*. Au reſte, quoique l'on diſe communément que notre langue n'eſt guère elliptique, il eſt pourtant certain que, quand on en veut ſoumettre les phraſes à l'examen analytique, on eſt ſurpris de voir que l'uſage y en introduit beaucoup plus d'elliptiques que de pleines. J'ai prouvé que la plupart de nos phraſes interrogatives ſont elliptiques, puiſque les mots qui exprimeroient directement l'interrogation y ſont ſouſentendus (*Voyez* Interrogatif). Il eſt aiſé de recueillir de ce que j'ai dit (*article* Mot, §. 2, *n°.* 3) de la nature des conjonctions, que l'uſage de cette ſorte de mot amène aſſez naturellement des vides dans la plénitude analytique. Du Marſais, au mot *Elliptique*, a très-bien fait ſentir que l'ellipſe eſt très-fréquente & très-naturelle dans les réponſes faites ſur le champ à des interrogations. Il y a mille autres occaſions où une plénitude ſcrupuleuſe feroit languir l'Élocution ; & l'uſage autoriſe alors, dans toutes les langues, l'ellipſe de tout ce qui peut aiſément ſe deviner, d'après ce qui eſt poſitivement exprimé : par exemple, dans les *Propoſitions* compoſées par le ſujet, il eſt inutile de repéter l'attribut autant de fois qu'il y a de ſujets diſtincts; dans celles qui ſont compoſées par l'attribut, il n'eſt pas moins ſuperflu de repéter le ſujet pour chaque attribut différent ; &c. Partout on ſe contenteroit d'un mot pour exprimer une penſée, ſi un mot pouvoit ſuffire ; mais du moins l'uſage tend partout à ſupprimer tout ce dont il peut autoriſer la ſuppreſſion ſans nuire à la clarté de l'énonciation, qui eſt la qualité de tout langage la plus néceſſaire & la plus indiſpenſable.

2°. Par raport à l'ordre ſucceſſif que l'Analyſe aſſigne à chacune des parties de la *Propoſition*, la phraſe eſt directe, ou inverſe, ou hyperbatique.

La phraſe eſt *directe*, lorſque tous les mots en ſont diſpoſés ſelon l'ordre & la nature des raports ſucceſſifs qui fondent leur liaiſon : *Omnes ſunt admirati conſtantiam Catonis.*

La phraſe eſt *inverſe*, lorſque l'ordre des raports ſucceſſifs qui fondent la liaiſon des mots eſt ſuivi, mais dans un ſens contraire, ſans interruption dans les liaiſons des mots conſécutifs : *Catonis conſtantiam admirati ſunt omnes.*

Enfin la phraſe eſt *hyperbatique*, lorſque l'ordre des raports ſucceſſifs & la liaiſon naturelle des mots conſécutifs ſont également interrompus : *Catonis conſtantiam omnes admirati ſunt.*

Il faut obſerver, entre les idées partielles d'une penſée, liaiſon & relation. La liaiſon exige que les corrélatifs immédiats ſoient immédiatement l'un auprès de l'autre; mais de quelque manière qu'on les diſpoſe, l'image de la liaiſon ſubſiſte. *Auguſtus vicit* ou *vicit Auguſtus ; vicit Antonium* ou *Antonium vicit* ; & par conſéquent *Auguſtus vicit Antonium*, ou *Antonium vicit Auguſtus ;* les liaiſons ſont toujours également obſervées. Mais les liaiſons ſuppoſent des relations, & les relations ſuppoſent une ſucceſſion dans leurs termes ; la priorité eſt propre à l'un, la poſté-

riorité est essencielle à l'autre : voilà un ordre que l'on peut envisager, ou en allant du premier terme au second, ou en allant du second au premier; la premiere considération est directe, la seconde est inverse : *Augustus vicit*, *vicit Antonium*, & par conséquent, *Augustus vicit Antonium*, c'est l'ordre direct; *Antonium vicit*, *vicit Augustus*, & conséquemment *Antonium vicit Augustus*, c'est l'ordre inverse : l'un & l'autre conservent l'image des liaisons naturelles, mais il n'y a que le premier qui soit aussi l'ordre naturel des raports; il est renversé dans le second. Enfin la disposition des mots d'une phrase peut être telle qu'elle n'exprime plus ni les liaisons des idées, ni l'ordre qui résulte de leurs raports; ce qui arrive quand on jette entre deux corrélatifs quelque mot étranger au raport qui les unit : il n'y a plus alors ni construction directe ni inversion; c'est l'Hyperbate : *Antonium Augustus vicit* (*Voyez* INVERSION, HYPERBATE). Il y a des langues où l'usage autorise également ces trois sortes de phrases; ce sont des raisons de goût qui en ont déterminé le choix dans les bons écrivains; & c'est en cherchant à démêler ces raisons fines que l'on aprendra à lire : chose beaucoup plus rare que l'amour-propre ne permet de le croire.

3°. Enfin, par raport au sens particulier qui peut dépendre de la disposition des parties de la *Proposition*, elle peut être ou simplement expositive ou interrogative.

La *Proposition* est simplement *expositive*, quand elle est l'expression propre du jugement actuel de celui qui le prononce : *Dieu a créé le ciel & la terre : Dieu ne veut point la mort du pécheur.*

La *Proposition* est *interrogative*, quand elle est l'expression d'un jugement sur lequel est incertain celui qui la prononce, soit qu'il doute sur le sujet ou sur l'attribut, soit qu'il soit incertain sur la nature de la relation du sujet à l'attribut : *Qui a créé le ciel & la terre?* interrogation sur le sujet : *Quelle est la doctrine de l'Église sur le culte des Saints?* interrogation sur l'attribut : *Dieu veut-il la mort du pécheur?* interrogation sur la relation du sujet à l'attribut.

Tout ce qu'enseigne la Grammaire est finalement relatif à la *Proposition* expositive, dont elle envisage surtout la composition : s'il y a quelques remarques particulières sur la *Proposition* interrogative, j'en ai fait le détail en son lieu. *Voyez* INTERROGATIF. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) PROPRE, adj. Ce terme, dans l'usage ordinaire, a deux sens différents : par le premier, il marque aptitude; par le second, apartenance.

Quand *Propre* marque aptitude, il régit son complément au moyen de la préposition *à* ou de la préposition *pour* : ainsi, l'on dit, *Un homme* propre *à la guerre* ou *pour la guerre*, *Une herbe* propre *à guérir* ou *pour guérir les plaies*. Si toutefois le complément étoit un infinitif actif pris dans le sens passif, on ne pourroit alors faire usage que de la préposition *à*, & jamais de *pour*; on dit donc, *Des fruits* propres *à confire* & non *pour confire*, c'est à dire, *à être confits* : l'adjectif *Propre* se construit alors comme tous les autres adjectifs en pareil cas; car on dit de même; *bon à manger*, *beau à voir*, *utile à savoir*, *fou à lier*, *des fruits prêts à cueillir*, &c.

Quand *Propre* marque apartenance, le P. Bouhours, de qui j'ai emprunté ce qui précède (*Rem. nouv.* tom. 1, pag. 450), soutient qu'il prend encore *à* après soi, & ajoûte, en exemple, qu'en parlant des femmes on dit, *La pudeur est une vertu* propre *à leur sexe*. Il me semble que cette phrase voudroit dire que c'*est une vertu convenable à leur sexe*, ce qui marque aptitude; mais que, pour faire entendre qu'elle apartient spécialement à leur sexe, il faut dire, *La pudeur est une vertu* propre *de leur sexe* : la raison en est que *de leur sexe* est alors complément de *vertu*, & non pas de *propre*; & c'est comme si l'on disoit, *La pudeur est une vertu de leur sexe auquel elle apartient spécialement.*

Dans le langage grammatical, *Propre*, avec le sens d'apartenance, s'emploie en plusieurs rencontres comme terme technique.

1°. On distingue les Diphthongues *propres* des Diphthongues *impropres* *Voyez* DIPHTHONGUE & IMPROPRE.

2°. On distingue les Noms *propres* des noms appellatifs. *Voyez* NOM & APPELLATIF.

3°. On distingue le Sens *propre* des Mots de leur sens figuré. *Voyez* SENS, *Gramm. n°*. I.

4°. On distingue les Termes *propres* des Termes impropres. *Voyez* IMPROPRE.

On appelle Terme *propre*, celui qui énonce précisément le sens qu'on a prétendu faire entendre; ce qui suppose, dans celui qui parle ou qui écrit, une connoissance réfléchie des mots dont il fait usage, & une grande attention dans le choix qu'il en fait.

Il est aisé de se méprendre sur les Termes *propres* d'une langue étrangère, à laquelle on n'est pas encore assez habitué : de là vint la méprise d'un écossois, qui depuis a donné en françois d'excellents ouvrages, mais qui, dans le commencement de sa résidence parmi nous, écrivoit à Fénélon : *Monseigneur, vous avez pour moi des* boyaux *de père*, au lieu de dire *des entrailles.*

Dans sa langue même, un bon écrivain se méprend quelquefois sur les Termes *propres*. Corneille (*Pompée*, III, 1) dit que César

Met des gardes partout & des ordres secrets :

« cela est impropre, dit Voltaire; on met des gardes, » & on donne des ordres ».

Boileau

Boileau lui-même, ce poète si correct, qui nous dit avec raison,

Surtout qu'en vos écrits la langue révérée
Dans vos plus grands excès vous soit toujours sacrée;

Boileau n'a pas toujours choisi le terme *propre*, soit qu'il n'y fît pas assez d'attention, soit que la contrainte du vers lui ait paru devoir excuser ses négligences. Dans la satire VIII (239—242), voici comme il s'exprime :

Et que sert à Cotin la raison qui lui crie,
« N'écris plus, guéris-toi d'une vaine *furie* »;
Si tous ces vains conseils, loin de la réprimer,
Ne font qu'accroître en lui la *fureur* de rimer?

« *Furie* n'est pas ici le terme *propre*, dit l'Académie françoise, dans des Remarques qu'elle a faites sur ce poète; » on ne dit pas avoir la *furie*, » mais la *fureur* : l'auteur l'emploie dans le second » vers suivant, parce qu'il n'avoit pas besoin de *furie* » pour la rime ».

Ce n'est pas toujours la gêne de la versification qui fait manquer le terme *propre*, puisque de bons écrivains en prose tombent quelquefois dans cette faute. Je n'en citerai qu'un exemple de M. de la Rochefoucault, qui sera plus que suffisant pour inspirer à cet égard beaucoup de circonspection à tous ceux qui se mêlent d'écrire. *L'intérêt*, dit-il, (*Réfl.* 39) *parle toutes sortes de* langues *& joue toutes sortes de personnages, même celui de désintéressé.* Le mot *langues* n'est pas le terme *propre*; l'intérêt ne donne pas le don des *langues*, mais il parle ou fait parler toutes sortes de *langages*.

« L'on doit, dit la Bruyère (*Caract.* I), avoir » une diction pure & user de termes qui soient » *propres*, il est vrai : mais il faut que ces termes » si *propres* expriment des pensées nobles, vives, » solides, & qui renferment un très-beau sens. C'est » faire de la pureté & de la clarté du discours un mau- » vais usage, que de les faire servir à une matière » aride, infructueuse, qui est sans sel, sans utilité, » sans nouveauté. Que sert aux lecteurs de com- » prendre aisément & sans peine des choses frivoles » & puériles, quelquefois fades & communes, & » d'être moins incertains de la pensée d'un auteur, » qu'ennuyés de son ouvrage » ?

5°. On distingue les *termes propres* & les *propres termes*. *Voyez* TERMES PROPRES, PROPRES TERMES, *syn.* (*M. BEAUZÉE.*)

* PROPRIÉTÉ, s. f. Terme de Grammaire. (¶ On distingue 1°. la *Propriété* des langues, 2°. la *Propriété* des mots, 3°. la *Propriété* des termes, 4°. la *Propriété* du style.

I. La *Propriété* des langues consiste dans la réunion des caractères spécifiques qui les distinguent les unes des autres, par raport aux procédés qui

sont ou peuvent être communs à toutes; par exemple, par raport aux genres, aux nombres, aux cas, à la conjugaison, à la syntaxe, à la construction, à l'usage des figures : & c'est communément de ces différences que naissent les *idiotismes*, ou manières de parler *propres* à chaque langue. *Voyez* IDIOTISME.

Par raport aux genres, il y a des langues, comme le françois, l'italien, l'espagnol, *&c*, qui en ont admis deux, le masculin & le féminin, d'autres, comme le latin, le grec, l'allemand, *&c*, ont ajouté le neutre à ces deux premiers; l'anglois n'a admis aucune distinction de genres pour les noms ni pour les adjectifs.

Par raport aux nombres, la plupart des langues en ont deux, le singulier & le pluriel; mais quelques-unes, comme l'hébreu, le grec, le lapon, *&c*, font quelque usage d'un troisième nombre, qui est le duel.

Les noms & les adjectifs ont quatre cas en allemand, cinq en grec, six en latin, dix en arménien, treize dans la langue lapone; ils en ont dans le basque autant qu'on y a reconnu de raports dont les noms peuvent être les termes conséquents, & l'usage des prépositions y est inconnu; au contraire, dans nos langues modernes du midi de l'Europe, on ne connoît que des prépositions & point de cas pour les noms & les adjectifs.

La langue franque, qui se parle dans les échelles du Levant, ne connoît des verbes que le présent de l'infinitif; & les idées accessoires de personnes, de nombres, de temps, de modes, elle les exprime par des mots exprès qu'elle y ajoûte : les autres langues expriment ces idées accessoires par des inflexions & des terminaisons analogiques, dont le systême entier forme la conjugaison; mais par raport à cet objet même, il y a bien de la différence d'une langue à l'autre. Le péruvien admet deux premières personnes plurièles, & les autres langues n'en ont qu'une : le grec a un mode optatif, qui ne se trouve point ailleurs : le grec & le latin ont des prétérits simples differenciés par des inflexions & des terminaisons, & nos langues modernes n'ont que des prétérits composés au moyen de certains verbes auxiliaires : l'hébreu & le lapon ont différentes manières de conjuguer le même verbe, selon la différence des sens accessoires qu'on ajoûte à la signification primitive, ce qu'on peut regarder comme autant de voix; le grec & le latin n'ont que la voix active & la voix passive, & nos langues modernes ne rendent le sens passif que par des circonlocutions.

Quant à la syntaxe, c'est encore la même chose : la plupart des langues font accorder l'adjectif, attribut du verbe substantif, avec le sujet de ce verbe; l'allemand, dans ce cas, ne l'emploie que sous la forme adverbiale : presque tous les idiomes ont des adjectifs possessifs; l'hébreu, le lapon, le péruvien, expriment ces idées par des affixes qu'ils joignent aux noms. *Voyez* AFFIXE.

Tout le monde fait que l'abbé Girard a distingué les langues en deux classes, à cause de la construction : c'est déja une différence; mais j'ajoûterai que les langues transpositives diffèrent encore par les règles qu'elles suivent dans leurs inversions. Plusieurs, comme le grec & le latin, ne consultent que l'harmonie; d'autres, comme l'allemand, arrangent d'une manière ou d'une autre, selon la différence des sens.

On ne finiroit pas, si l'on vouloit détailler toutes les *Propriétés* distinctives des langues : mais on vient d'en dire assez, pour faire sentir que l'étude de l'une ne mène pas toujours de plain-pied à la connoissance de l'autre; & que la traduction de l'une en l'autre a nécessairement des difficultés inévitables, dont on ne tient peut-être pas assez de compte aux traducteurs, & auxquelles les traducteurs mêmes ne font peut-être pas assez d'attention.

II. La *Propriété* des mots consiste dans la signification entière du mot, & comprend, avec l'idée principale, la collection de toutes les idées accessoires que l'usage y a attachées : outre ce qu'il faut en aprendre de l'usage, la connoissance des étymologies peut contribuer beaucoup à celle de cette *Propriété*. C'est surtout à ce titre que Nonius-Marcellus a intitulé son ouvrage sur les mots latins, *De* Proprietate *sermonum*.

III. La *Propriété* des termes dépend de la convenance des mots avec les objets auxquels on les applique, de manière que les objets soient rendus avec justesse & précision par les termes dont on se sert. Le livre des *Synonymes françois*, que l'abbé Girard avoit intitulé à la première édition *Justesse de la langue françoise*, est un grand & bel exemple de ce qui constitue la *Proprieté* des termes, des avantages qui en résultent, & de l'attention qu'elle exige.

Cependant, dit Quintilien (*Inst. orat.* viij. 2), *In hâc* Proprietatis *specie, quæ nominibus ipsis cujusque rei utitur, nulla virtus est; atque ei contrarium est vitium id quod apud nos* improprium, ἄκυρον *apud græcos vocatur:* & l'abbé Gédoyn rend ainsi ce passage ; « Cette sorte de *Pro-* » *priété*, qui consiste à user du nom ou du mot » qui est fait pour chaque chose, n'est pas une » grande perfection ; mais l'*Impropriété*, qui est » le vice opposé, ne laisse pas d'être un grand dé- » faut ».

Il est préalablement nécessaire à l'orateur de connoître & de suivre les règles de la Grammaire, *quæ nisi oratori futuro fundamenta fideliter jecerit, quidquid superstruxeris corruet* (Inst. orat. *j.* 4) : mais aucune des connoissances grammaticales ne fait l'orateur ; & à ce titre, il n'a pas plus de mérite de bien entendre la *Propriété* des termes, que de bien décliner ou conjuguer, *nulla virtus est.* Ce n'est pourtant pas à dire qu'il faille ou que l'on puisse négliger la *Propriété* des termes, puisque Quintilien dit ailleurs (*viij.* 3), que *rectissimè traditum est perspicuitatem* propriis, *ornatum translatis verbis magis egere :* or, selon lui, le premier mérite du discours est la clarté ; la *Propriété*, qui la procure, ne peut donc pas être sans mérite ; elle peut même contribuer à l'ornement, qui est plus du ressort de l'orateur, puisque le même auteur ajoûte aussi tôt que l'Impropriété y fait obstacle : *sciamus inornatum esse quod sit* improprium.

« La justesse du langage, dit un rhéteur moderne (*Princ. de style*), » consiste à se servir de » termes qui ne disent ni trop ni trop peu ». C'est un mérite qu'on ne doit attendre que de la *Propriété* des termes ; car, ajoûte le même écrivain, « Un » terme *propre* rend l'idée tout entière, un terme » peu *propre* ne la rend qu'à demi, un terme *im-* » *propre* la défigure ».) (*M.* Beauzée.)

IV. Trois choses contribuent principalement à la perfection d'un ouvrage ; le choix du sujet, l'ordre du plan, & la *Propriété* du style : ce n'est pas assez d'un plan qui satisfait, ni d'un sujet qui affecte dans un ouvrage d'esprit ; il faut encore un style qui attache. Mais par où le style produira-t-il cet effet ? Ce ne sera point précisément par sa correction, ni par sa clarté, ni même par sa facilité & son harmonie : ces qualités sont nécessaires, mais elles ne sont pas toujours intéressantes : sans elles, on est sûr de blesser ; avec elles, on n'est pas sûr de plaire : c'est que le style ne plaît, c'est qu'il n'attache que par sa *Propriété;* par cette *Propriété* seule il nous transporte, il nous retient au milieu des objets qu'il nous représente ; par cette *Propriété* seule, les objets qu'il nous représente, il les reproduit, il leur donne une couleur qui les rend visibles, un corps qui les rend palpables, une expression qui les rend parlants ; par cette *Propriété* seule, la scène qu'il nous retrace, froide & morte sur le papier, s'enflamme & se vivifie en passant dans notre imagination.

La *Propriété* du style renferme d'abord la *Propriété* des termes, c'est à dire, l'assortiment du style aux idées. Elles doivent être rendues dans leur signification précise, suivant leur acception reçue, selon leurs modifications diverses, avec leurs nuances caractéristiques, par leurs signes équivalents; simples, par des termes simples ; complexes, par des termes complexes ; mêlées d'une perception & d'un sentiment, par des termes représentatifs d'un sentiment & d'une perception ; mêlées d'un sentiment & d'une image, par des termes représentatifs d'une image & d'un sentiment ; nobles, dans toute leur noblesse ; énergiques, dans toute leur énergie. Les termes sont le portrait des idées : un terme *propre* rend l'idée tout entière ; un terme peu *propre* ne la rend qu'à demi ; un terme *impropre* la rend moins qu'il ne la défigure. Dans le premier cas, on saisit l'idée ; dans le second, on la cherche ; dans le troisième, on la méconnoît.

La *Propriété* du ftyle renferme enfuite la *Propriété* du ton, c'eft à dire, l'affortiment du ftyle au genre. Le genre eft férieux ou agréable, touchant ou terrible, naturel ou héroïque : le ton doit être grave & concis dans le genre férieux, facile & enjoué dans le genre agréable, doux & affectueux dans le genre touchant, confterné & lugubre dans le genre terrible, modefte & ingénu dans le genre naturel, èlevé & pompeux dans le genre héroïque.

La *Propriété* du ftyle comprend encore la *Propriété* du tour, c'eft à dire, l'affortiment du ftyle au fujet. Ce fujet apartient ou à la mémoire, ou à l'efprit, ou à la raifon, ou au fentiment, ou à l'imagination; chacune de ces facultés demande un tour conforme à fa nature. La mémoire expofe : il lui faut un tour fimple, uniforme, rapide; loin d'elle les réflexions recherchées, les portraits romanefques, les defcriptions poétiques, les artifices oratoires. L'efprit embellit : fon tour fera varié, ingénieux, brillant; c'eft pour lui que font faites l'allufion, l'antithèfe, le contrafte, la chute épigrammatique. La raifon juge : fon tour doit être ferme, réfléchi, févère; elle doit analyfer avec précifion, dèveloper avec étendue, réfumer avec méthode, prononcer avec dignité. Le fentiment exprime : que fon tour foit libre, pathétique, infinuant; qu'il fe répande en apoftrophes animées, en exclamations vives, en répétitions énergiques, en follicitations preffantes. L'imagination imite : laiffez-lui prendre un tour enthoufiafte, original, créateur; laiffez-lui étaler avec profufion ce que la métaphore a de plus riche, ce que la comparaifon a de plus faillant, ce que l'allégorie a de plus pittorefque, ce que l'inverfion a de plus mélodieux.

A la *Propriété* du tour, ajoutez la *Propriété* du coloris, c'eft à dire, l'affortiment du ftyle à la chofe particulière que vous devez peindre. Eft-elle dans le gracieux? que vos couleurs foient moëlleufes, tendres, fraîches, bien fondues. Eft-elle dans le fort? que vos couleurs foient pleines, refferrées, tranchantes, hardies. Eft-elle dans le fublime? déployez-en d'éclatantes & de fimples en même temps. Eft-elle dans le naïf? jetez-en de négligées & de délicates tout enfemble.

Outre la *Propriéte* des couleurs, il y a la *Propriété* des fons, c'eft à dire, l'affortiment du ftyle au mouvement de l'action qu'on décrit. Point de mouvement dans la nature qui ne trouve, dans le choix des mots ou dans leur arrangement, des fons qui lui répondent : à un mouvement fourd & tardif, répondent des fons graves & trainants; à un mouvement bruyant & précipité, des fons vifs & rapides; à un mouvement bruyant & cadencé, des fons éclatants & nombreux; à un mouvement léger & facile, des fons doux & coulants; à un mouvement pénible & profond, des fons rudes & fourds; à un mouvement vafte & prolongé, des fons majeftueux & foutenus. Cet accord des fons avec chaque mouvement qu'on décrit produit l'harmonie imitative & l'harmonie imitative forme, dans la Poéfie furtout, une partie effencielle de la *Propriété* du ftyle.

Une partie plus effencielle encore, c'eft la *Propriété* des traits, c'eft à dire, l'affortiffement du ftyle à la paffion qu'on exprime. Les différentes paffions donnent à l'âme différentes fecouffes, qui fe marquent au dehors par différentes figures, ou, ce qui eft le même, par différents traits; c'eft en quoi confifte l'Éloquence du fentiment. L'admiration entaffe les hyperboles emphatiques, les parallèles flatteurs. L'ironie, le reproche, la menace font les traits favoris de la haîne & de la vengeance. L'envie cache le dépit fous le dédain, prélude à la fatire par l'éloge. L'orgueil défie, la crainte invoque, la reconnoiffance adore. Une marche chancelante, un accent rompu, l'égarement de la penfée, l'abattement du difcours, annoncent la douleur. Le plaifir bondit, pétille, éclate, fe rit des obftacles & de l'avenir, fe joue des règles & du temps, s'évapore en faillies, écarte les réflexions, appelle les fentiments. Des traits moins vifs & plus touchants, un épanouïffement moins fubit & plus durable, moins de paroles & plus d'expreffion, caractérifent la joie douce & paifible. La mélancolie fe plaît à raffembler autour d'elle les images funeftes, les triftes fouvenirs, les noirs preffentiments. L'efpérance ne s'exprime que par des foupirs ardents, que par des vœux répétés, que par des regards tendres èlevés vers le ciel. Le défefpoir garde un morne filence, qu'il ne rompt que par des imprécations lancées contre la nature entière; dans fa fureur, il regrette, il invoque le néant.

Refte enfin la *Propriété* de la manière, c'eft à dire, l'affortiment du ftyle au génie de l'auteur. Le génie eft l'enfant de la nature & l'élève du hafard : il eft rare du moins qu'il ne porte l'empreinte des circonftances; celles qui ont fur lui une influence plus marquée, font le climat où l'on a pris naiffance, le Gouvernement fous lequel on vit, les fociétés que l'on fréquente, les lectures que l'on fait. Le climat agit plus particulièrement fur l'imagination ou fur la manière de voir les chofes; le Gouvernement, fur le caractère ou fur la manière de les fentir; les fociétés, fur le jugement ou fur la manière de les apprécier; les lectures, fur la talent ou fur la manière de les rendre. De toutes ces différentes manières, fondues enfemble, il en fort pour chaque auteur une manière propre, qui caractérife fes ouvrages, qui perfonnifie en quelque forte fon ftyle, je veux dire, qui l'anime de fes traits, le teint de fa couleur, le fcelle de fon âme. Un écrivain qui n'auroit point de manière n'auroit point de ftyle; un écrivain qui quitteroit fa manière pour emprunter celle d'un autre, cette dernière fût-elle meilleure, n'auroit jamais qu'un ftyle diffonnant, étranger,

équivoque : il croiroit s'élever au dessus de lui-même, & il tomberoit au dessous.

Quand la manière décèle l'auteur, quand les traits expriment la passion, quand les sons imitent le mouvement, quand les couleurs peignent la chose, quand les tours marquent le sujet, quand le ton répond au genre, quand les termes rendent l'idée : alors la représentation équivaut à la réalité ; alors la distraction cesse, l'attention croît, le style a toutes les qualités nécessaires pour plaire & pour attacher. (*ANONYME.*)

(N.) PROSAIQUE, adj. Qui tient du style de la Prose, qui est sans noblesse, sans élévation, sans inversions, sans ellipses hardies, sans grandes figures.

En ce sens, *Prosaïque* est opposé à *Poétique*, quoique *Prose* ne soit primitivement & directement opposé qu'à *Vers* : c'est qu'il est aisé de passer de l'idée des vers à celle de la Poésie, dont ils sont le langage, & qui est en effet extraordinaire dans ses tours, élevée dans ses tons, hardie dans ses figures ; au lieu que la Prose suit scrupuleusement les règles, ne prend que le ton naturel de chaque chose, & ne se sert que de figures peu saillante.

L'épithète de *Prosaïque* ne se dit que des vers dont la marche est plus conforme à celle de la Prose ordinaire, que convenable au langage de la Poésie : tels sont, de l'aveu d'Horace lui-même, ceux de ses épitres & de ses satires ; *sermoni propiora* : tels sont ceux des comédies de Molière. Mais on donne aussi le nom de *Prosaïques*, à des vers dont la marche est froidement analytique, les idées communes, les termes ignobles, les expressions triviales, le style sans couleur & sans vie, tels en un mot qu'une effervescence inconsidérée en inspire tous les jours à une foule de jeunes versificateurs : on a tort de les qualifier *prosaïques ;* ce sont des vers *plats*. (*M. BEAUZÉE.*)

PROSAIQUE, adj. *Belles-Lettres. Poésie.* Vers *prosaïque ;* style *prosaïque*.

Dans la très-haute Poésie, il est aisé de distinguer un vers *prosaïque*, & d'en indiquer le défaut. Le caractère de ce genre de Poésie est si marqué par le coloris, l'harmonie, la pompe de l'expression, la hardiesse des tours, des mouvements, & des images, que, lorsqu'elle descend au ton & au langage de la Prose, c'est à dire, lorsqu'elle emploie un style dénué d'harmonie & de couleur, foible d'expression, languissant, ou timide dans les tours ou dans les figures, on dit C'est de la Prose ; & l'on s'y trompe rarement.

Mais lorsque la Poésie se raproche du style familier, comme dans l'Épitre & dans la Comédie, quel est son caractère distinctif, & à quoi reconnoître le vers qu'on peut appeler *prosaïque ?* Citons quelques vers sans couleur, sans inversions, sans hardiesse ;

On plaît moins par l'esprit que par le caractère.
La honte est dans l'offense, & non pas dans l'excuse.
Qui n'a point de désir est exempt de besoins.
L'homme toujours heureux sait-il s'il est aimé?
On affoiblit toujours ce que l'on exagère.
Qui méprise sa vie est maître de la mienne.
Le malheur n'avilit que les cœurs sans courage.
Nous perdons par degrés les erreurs les plus chères.
Il faut rendre meilleur le pauvre qu'on soulage.
Les bêtes ne sont pas si bêtes que l'on pense.
Chacun croit aisément ce qu'il craint ou désire.
Qu'il est dur de haïr ce qu'on vouloit aimer !

Voilà certainement d'excellents vers & d'excellentes lignes de Prose, à la mesure près : nulle image, nulle licence, nulle métaphore hardie, rien qui ne soit du style le plus naturel & le plus familier. C'est ainsi que l'on parle lorsqu'on parle bien ; & cela même fait encore que ces vers sont meilleurs. Qu'est-ce donc qui distingue un vers *prosaïque* d'un vers qui ne l'est pas ? un seul défaut : lequel ? le manque d'harmonie ? non, pas encore. Il y a de très-bons vers dont l'harmonie n'est pas sensible :

Quand tout le monde a tort, tout le monde a raison.
Tel est devenu fat à force de lecture,
Qui n'eût été qu'un sot en suivant la nature.
Un sot savant est sot plus qu'un sot ignorant.

Nulle harmonie dans ces vers : le dernier même est pénible à l'oreille, & n'en est pas moin bon. Quel est donc le défaut qui fait qu'un vers est *prosaïque ?* le mot latin *soluta oratio* nous l'indique ; & ces vers de Boileau nous le font sentir encore mieux :

Maudit soit le premier dont la verve insensée
Dans les bornes d'un vers enferma sa pensée ;
Et donnant à ses mots une étroite prison,
Voulut avec la rime enchaîner la raison.

C'est cette précision, cet encadrement de la pensée dans les limites étroites du vers qu'elle remplit exactement, sans qu'on y aperçoive ni du vide ni de la gêne, & de manière que l'expression y semble comme jetée au moule : c'est là ce qui distingue essenciellement les vers bien faits, des vers lâches, des vers contraints, & enfin des vers *prosaïques*.

Ainsi, par exemple, les vers de Campistron & de La Grange sont souvent *prosaïques*, bien que le style en soit plus élevé que celui de la Prose, parce qu'ils sont diffus & foibles : ainsi, ceux de Racine ne le sont jamais, parce qu'ils sont pleins. Ainsi, les beaux vers de Corneille sont les plus

beaux vers de notre langue, parce que la nature elle-même semble les avoir faits, & que la pensée qu'ils expriment semble être née dans la tête du poète revêtue de son expression. Quoi de plus semblable à de la bonne Prose, & quoi de plus heureux que ces vers?

Rome, si tu te plains que c'est là te trahir,
Fais-toi des ennemis que je puisse haïr.
Nous ne sommes qu'un sang & qu'un peuple en deux villes,
Pourquoi nous déchirer par des guerres civiles?
Dis-lui que l'amitié, l'alliance, l'amour,
Ne pourront empêcher que les trois Curiaces
Ne servent leurs pays contre les trois Horaces.

Il y en a mille dans ce poète, mille dans Racine, mille dans Voltaire, qui, à la mesure près, sont les mêmes phrases que Bossuet ou Massillon auroient employées, pour exprimer en Prose le même sentiment ou la même pensée: mais cette alliance parfaite de la justesse, de l'élégance, de la force de l'expression, avec la mesure, la cadence & la rime, procure, à l'esprit & à l'oreille en même temps, cette satisfaction mêlée de surprise, qui naît d'une difficulté ingénieusement vaincue, plaisir expressément attaché aux bons vers.

C'est par là que ce qui n'est souvent dans les vers de Racine qu'une Prose élégante & noble, telle que Bossuet l'auroit faite, ne laisse pas de former de beaux vers.

Pensez-vous être saint & juste impunément?
Ce temple l'importune, & son impiété
Voudroit anéantir le dieu qu'il a quitté.
Pour vous perdre il n'est point de ressort qu'il n'invente:
Quelquefois il vous plaint, souvent même il vous vante.
Celui qui met un frein à la fureur des flots,
Sait aussi des méchants arrêter les complots:
Soumis avec respect à sa volonté sainte,
Je crains Dieu, cher Abner, & n'ai point d'autre crainte.

Si mon observation est juste, il n'y a point de style poétique proprement dit; & avec de la Poésie (ou ce qu'on appelle communément ainsi), on peut faire de mauvais vers, comme on peut en faire d'excellents avec de la Prose: rien, par exemple, de plus semblable à de la Prose que ces vers de Molière, & cependant rien de mieux fait.

Qu'importe qu'elle manque aux lois de Vaugelas,
Pourvu qu'à la cuisine elle ne manque pas?
J'aime bien mieux, pour moi, qu'en épluchant ses herbes,
Elle accommode mal les noms avec les verbes,
Et redise cent fois un bas & méchant mot,
Que de brûler ma viande ou saler trop mon pot:
Je vis de bonne soupe, & non de beau langage.
Vaugelas n'aprend point à bien faire un potage;
Et malherbe & Balsac, si savants en bons mots,
En cuisine peut-être auroient été des sots.

Au contraire, rien de plus poétique, à ce qu'on dit, que des vers où les inversions, les métaphores, les hyperboles, les épithètes éclatantes, les expressions étranges & hardies sont prodiguées; mais dans lesquels tous ces mots entassés ne font que gonfler l'expression & promener dans un long détour une pensée foible & commune. Ainsi, ceux qui refusent le nom de Poèmes aux comédies de Molière, au *Tartufe*, au *Misanthrope*, à l'*École des femmes*, à l'*École des maris*, aux *Femmes savantes*, & qui appellent cela de la Prose rimée, & ceux qui se récrient sur la belle versification d'une pièce, qui n'est souvent qu'une déclamation trainante ou qu'un pompeux galimathias, me semblent également ignorer ce qui fait les vers *prosaïques*, & ce qui caractérise les bons vers.

Il faut observer cependant que, dans la Prose, ce qui est incompatible avec la précision, avec le tour vif, animé, rapide & de l'expression & de la pensée; ce qui rend l'une trop diffuse & l'autre languissante; ce qui embarrasse ou retarde leur mouvement & les apesantit; des formules de transitions & de raisonnements, de longs mots dénués d'harmonie, des contextures de phrases enchevêtrées ou prolongées; tout cela, dis-je, doit être exclu des vers, par la raison que, dans ce petit cercle où l'expression est renfermée, tout doit être net & pressé. Le nécessaire y doit trouver place comme dans un navire, & l'inutile en être rejeté: ou, pour me servir d'une autre image, la versification est une mosaïque dont il faut remplir le dessin: les pièces en sont presque toutes éparses dans la Prose; il s'agit de les discerner, de les choisir, de les mettre à leur place, de les adapter de manière que chacune d'elles porte une nuance au tableau, & que toutes ensemble, sans laisser aucun vide, sans se gêner, sans déborder l'espace qui leur est prescrit, forment un Tout, dans lequel l'industrie & le travail se dérobent aux ieux. (*M. MARMONTEL.*)

(N.) PROSAISER, v. n. Écrire en prose. Nos Dictionnaires ont tenu compte du verbe *Poétiser* (Écrire en vers comme les poètes), & ne parlent point du verbe *Prosaïser*, qui a également lieu dans le style marotique. J. B. Rousseau emploie l'un & l'autre à la tête de sa Lettre III, adressée à M. d'Ussé:

Maître Vincent (1), le grand feseur de lettres,
Si bien que vous n'eût su *prosaïser*:
Maître Clément (2), le grand forgeur de mètres,
Si doucement n'eût su *poétiser*.

D'ailleurs ces deux verbes répondent si exactement

(1) Vincent Voiture.
(1) Clément Marot.

aux noms *Prose* & *Vers*, *Prosateur* & *Versificateur*, qu'ils sont bons à conserver tous deux, du moins dans le sens imitatif comme *Poétiser;* en sorte que *Prosaïser* emporteroit aussi quelque dénigrement, & pourroit en Prose signifier, Imiter mal les bons prosateurs. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) PROSATEUR, s. m. Écrivain en Prose. Ce mot manquoit à notre langue, lorsque Ménage le fit & s'en servit. Il eut sans doute raison; puisqu'il nous étoit aussi nécessaire que celui de *Versificateur*, qui signifie Écrivain en vers. Cependant la création de ce mot occasionna entre Ménage & le P. Bouhours une querelle for vive, dans laquelle le jésuite ménagea assez peu les termes pour scandaliser Andry de Boisregard : en censurant la hardiesse de l'auteur des *Nouvelles Observations*, celui des *Doutes* & des *Remarques nouvelles* eut celle de prédire la chute du mot *Prosateur;* & sa prédiction a été démentie par l'évènement, puisque le mot est resté. On aplaudit volontiers à cette décision de l'Usage, qui semble avoir voulu faire justice : Ménage ne pensoit qu'à être utile; & Bouhours paroît n'avoir voulu que contredire un rival.

Il est rare de réussir dans les deux genres. J. Bapt. Rousseau étoit bon poète & mauvais *Prosateur;* La Motte & Fénélon, bons *Prosateurs* & mauvais poètes; Voltaire a su être tout à la fois bon poète & bon *Prosateur.* (*M.* BEAUZÉE.)

* PROSE, s. f. *Littérature.* C'est le langage ordinaire des hommes, qui n'est point géné par les mesures & les rimes que demande la Poésie; elle est opposée au Vers (*Voyez* VERS). Ce mot vient du latin *Prosa*, que quelques-uns prétendent dérivé de l'hébreu *Poras*, qui signifie *expendit;* d'autres le dérivent de *Prorsa* ou *Prorsus*, qui va en avant, par opposition à *versa*, qui retourne en arrière, ce qu'il est nécessaire de faire lorsqu'on écrit en vers.

Quoique la *Prose* ait des liaisons qui la soutiennent & une structure qui la rend nombreuse, elle doit paroître fort libre, & n'avoir rien qui sente la gêne. *Voyez* STYLE, CADENCE, &c.

Il est rare que les poètes écrivent bien en *Prose;* ils se sentent toujours de la contrainte à laquelle ils sont accoutumés.

Saint-Èvremont compare les écrivains en *Prose* aux gens de pied qui marchent plus tranquilement & avec moins de bruit.

Quoique la *Prose* ait toujours été, comme elle l'est aujourdhui, le langage ordinaire des hommes, elle n'a pas d'abord été consacrée aux ouvrages d'esprit, ni même à conserver la mémoire des évènements, comme la Poésie. Phérécyde de Syros, qui vivoit au siècle de Cyrus, écrivit un ouvrage de Philosophie; & c'étoit le premier ouvrage en *Prose* qu'on eût vu parmi les grecs, si l'on en croit Pline, qui dit de ce Phérécyde, *prosam primus condere instituit.* Mais ce passage de Pline signifie que cet auteur fut le premier qui traita en *Prose* des matières philosophiques, ou qui s'appliqua à donner à la *Prose* cette espèce de cadence qui lui est propre dans les langues dont les syllabes reçoivent des accents sensiblement variés, telle qu'est la langue grèque; & c'est ce qu'insinue le mot *condere*, qui signifie proprement *arranger*, *disposer.* Il ne s'ensuit nullement de là que Phérécyde ait été le premier écrivain en *Prose* qu'ayent eu les grecs; car Pausanias parle d'une histoire de Corinthe écrite en *Prose*, & attribuée à un certain Rumelus, que la Chronique d'Eusèbe place à la onzième olympiade ou vers l'an 740 avant Jésus-Christ, c'est à dire, deux-cents ans avant Phérécyde & le siècle de Cyrus. Il en a presque été de même parmi toutes les autres nations. Dans les monuments publics, les chroniques, les lois, la Philosophie même, les vers ont été en usage avant la *Prose.* Ainsi, parmi nous, il a été un temps où l'on ne croyoit pas que la *Prose* françoise méritât d'être transmise à la postérité : à peine avons-nous un ou deux ouvrages de *Prose* antérieurs à Villehardouin & à Joinville, tandis que nos bibliothèques sont encore pleines de poèmes historiques, allégoriques, moraux, &c, composés dans des temps très-reculés. *Mém. de l'Ac. des Belles-Lettres*, tom. VI.

La Motte & d'autres ont soutenu qu'il pouvoit y avoir des poèmes en *Prose;* mais on leur a répondu, comme il est vrai, que la *Prose* & la Poésie ont eu de tous temps des caractères distingués; que la traduction en *Prose* d'un poème n'est à ce poème que ce qu'une estampe est à un tableau, elle en rend bien le dessin, mais elle n'en exprime pas le coloris; & c'est ce que madame Dacier elle-même pensoit de sa Traduction d'Homère. Le consentement unanime des nations apuie encore ce sentiment. Apulée & Lucien, quoique tous deux fertiles en fictions & en ornements poétiques, n'ont jamais été comptés parmi les poètes. La fable de Psyché auroit été appelée *Poème*, s'il y avoit des poèmes en *Prose.* Le songe de Scipion, quoique fiction très-noble, écrite en style poétique, ne fera jamais mettre le nom de Cicéron parmi ceux des poètes latins; de même que, parmi ceux de nos poètes françois, nous ne mettrons point celui de Fénélon. D'ailleurs l'Éloquence & la Poésie ont chacune leur harmonie, mais si opposées, que ce qui embellit l'une défigure l'autre. L'oreille est choquée de la mesure du vers, quand elle le trouve dans la *Prose;* & tout vers prosaïque déplaît dans la Poésie. La *Prose* emploie à la vérité les mêmes figures & les mêmes images que la Poésie; mais le style est différent, & la cadence est toute contraire. Dans la Poésie même, chaque espèce a sa cadence propre : autre, est le ton de l'Épopée, autre est celui de la Tragédie; le genre lyrique n'est ni épique ni dramatique, &

ainsi des autres. Comment la *Prose*, dont la marche est uniforme, pourroit-elle ainsi diversifier ses accords? La prétention de La Motte a eu le sort des paradoxes mal fondés; on en a montré le faux, & l'on a continué à faire de beaux vers & à les admirer. (*ANONYME.*)

(¶ Le nom *Prose*, que nous tenons immédiatement du latin *Prosa*, paroît avoir été, dans cette langue, un adjectif pris d'ordinaire substantivement : mais on l'y a quelquefois employé comme adjectif; *Prosa oratio* se trouve dans Varron, & c'est ce que Cicéron appelle *oratio libera nullisque numeris astricta.* Mais d'où les latins avoient-ils emprunté ce mot? Il paroît assez vraisemblable qu'ils l'avoient formé de l'adverbe grec πρόσω (en avant); parce que la *Prose* va, pour ainsi dire, toujours en avant, sans être obligée, comme le vers, après avoir parcouru une mesure déterminée, de revenir en quelque sorte sur ses pas pour se soumettre de nouveau à la même contrainte.

Aussi la *Prose* est-elle, en fait d'élocution, l'opposé du *vers*. Le discours est susceptible de deux formes générales : dans l'une, il est assujéti à des mesures réglées par la quantité ou par la quotité des syllabes, & déterminées par le nombre des pieds ou par des rimes; dans l'autre, il n'est astreint qu'aux lois de la Grammaire, & à l'espèce d'harmonie qui résulte de l'assortiment agréable des voyelles & des consonnes, ou de l'accord imitatif des mots avec les idées & des périodes avec les affections de l'âme. De la première forme résulte le *Vers*; de la seconde, la *Prose*.

Ce n'est donc point la *Poésie* qui est opposée à la *Prose*, comme il semble qu'on l'a toujours entendu, & comme on le suppose en effet dans ce qui précède. La *Prose* est à l'Éloquence, ce que les *vers* sont à la Poésie; on peut écrire bien en *Prose* sans être éloquent, & l'on peut posséder parfaitement le méchanisme des *vers* sans être poète : c'est une maxime d'Horace (I. *Sat.* jv. 38—42), qui mérite bien d'en être cru.

Primum, ego me illorum dederim quibus esse poëtis
Excerpam numero : neque enim concludere versum
Dixeris esse satis; neque, si quis scribat, uti nos,
Sermoni propiora, putes hunc esse poëtam.

En effet combien ne voyons-nous pas de versificateurs qui sont bien éloignés d'être poètes; parce qu'ils n'ont ni le génie de l'invention, ni l'enthousiasme de l'inspiration, ni la magnificence de l'expression, comme Horace l'exige de ceux qui prétendent au nom de poètes :

Ingenium cui sit, cui mens divinior, atque os
Magna sonaturum, des nominis hujus honorem.

Il manquoit bien moins que cela à Fénélon pour être poète, il ne lui manquoit que le méchanisme des vers : la *Prose* de son *Télémaque* est véritablement poétique, sans cesser d'être *Prose*. « On » dit que le style est plus concis en vers qu'en » *Prose*; & cela est vrai jusqu'à un certain point, » dit l'abbé Trublet. La facilité d'écrire est une » des causes de la diffusion : or il est plus facile » d'écrire en *Prose* qu'en vers. Cependant le style » des vers paroît plus concis qu'il ne l'est en effet : » les règles génantes de la versification font mettre » beaucoup d'inutilités; & j'ôse assûrer qu'on abrègeroit toujours un ouvrage en vers, en le ré» duisant en *Prose*. Si le style des vers paroît » plus concis & plus laconique que celui de la » *Prose*, cela vient en grande partie de ce qu'or» dinairement il est plus coupé; aussi, a-t-on » trouvé diffus quelques-uns de nos poètes, qui » sont un peu trop périodiques. En général, le » style coupé paroît toujours plus concis que le » style périodique & nombreux : mais ce n'est sou» vent qu'une fausse apparence; témoin, parmi » les anciens, le style de Sénèque, & parmi les » modernes, celui de l'abbé du Guet».) (*M. BEAUZÉE.*)

PROSODIE, s. f. *Grammaire.* « Par ce mot » *Prosodie*, on entend la manière de prononcer » chaque syllabe régulièrement, c'est à dire, sui» vant ce qu'exige chaque syllabe prise à part & » considérée dans ses trois propriétés, qui sont l'ac» cent, l'aspiration, & la quantité ». (*Pros. franç. art.* 1, §. I.)

J'ai actuellement sous les ieux un exemplaire de l'ouvrage où parle ainsi l'abbé d'Olivet; & cet exemplaire est apostillé de la main de Duclos, l'homme de Lettres le plus poli & le plus communicatif. Il observe qu'il falloit dire *chaque syllabe d'un mot*, parce que chaque *syllabe prise à part* & détachée des mots n'a ni accent ni quantité. Rien de plus sage que cette remarque; peut-on dire en effet que le son *a*, par exemple, soit long ou bref, grave ou aigu, en soi & indépendamment d'une destination déterminée? C'est tout simplement un son qui suppose une certaine ouverture de la bouche, & naturellement susceptible de telle modification *prosodique*, que les besoins de l'organe ou les différents usages pourront exiger dans les diverses occasions; ainsi, selon la remarque de l'abbé d'Olivet lui-même, *a* est long quand il se prend pour la première lettre de l'alphabet, *un petit â, une panse d'â*; quand il est préposition, il est bref, *je suis à Paris, j'écris à Rome, j'ai donné à Paul.* Duclos remarque de son côté, que, dans le premier cas, *a* est grave, & qu'il est aigu dans le second. Cette diversité de modifications, selon les occurrences, est une preuve assûrée que ce son n'en a aucune qui lui soit propre.

S'il étoit permis de proposer quelques doutes après la décision de ces deux illustres académiciens, je demanderois si l'aspiration est bien effec-

tivement du reſſort de la *Proſodie*. Cette queſtion n'eſt pas ſans fondement. J'ai prouvé (*article* H) que l'aſpiration n'eſt qu'une manière particulière de prononcer les ſons avec exploſion; qu'en conſéquence elle eſt une véritable articulation, comme toutes les autres qui s'opèrent par le mouvement ſubit & inſtantané des lèvres ou de la langue; & qu'enfin la lettre *H*, qui eſt le ſigne de l'aſpiration, doit être miſe au rang des conſonnes, comme les lettres qui repréſentent les articulations labiales & les articulations linguales. Il doit donc y avoir une raiſon égale, ou pour ſoumettre au domaine de la *Proſodie* toutes les autres articulations auſſi bien que l'aſpiration, ou pour en ſouſtraire l'articulation aſpirante auſſi bien que les linguales & les labiales.

« Chaque ſyllabe, dit l'abbé d'Olivet (*ibid.*), » eſt prononcée avec douceur ou avec rudeſſe, ſans » que cette douceur ou cette rudeſſe ait raport à » l'élévation ni à l'abaiſſement de la voix ». Il regarde cette douceur & cette rudeſſe comme des variétés *proſodiques*, propres à nous garantir de l'ennuyeux fléau de la monotonie, & conſéquemment comme apartenant autant à la *Proſodie* que les accents & la quantité, qui ſont deſtinés à la même fin.

Que toute ſyllabe ſoit prononcée avec douceur ou avec rudeſſe, c'eſt un fait; mais que veut-on dire par là? c'eſt à dire, que tout ſon eſt produit ou avec l'exploſion aſpirante ou ſans cette exploſion. Mais ne peut-on pas dire de même que tout ſon eſt produit avec telle ou telle exploſion labiale ou linguale, ou ſans cette exploſion? N'eſt-il pas également vrai que les différentes articulations ſont autant de variétés propres à nous épargner le dégoût inſéparable de la monotonie? & ira-t-on conclure pour cela que l'uſage, le choix, & la prononciation des conſonnes eſt une affaire de *Proſodie?*

A quoi ſe réduit après tout ce que l'on charge la *Proſodie* de nous aprendre au ſujet de l'aſpiration? à nous faire connoître les mots où la lettre *H*, qui en eſt le ſigne, doit être prononcée ou muette. Eh! n'avons-nous pas pluſieurs autres conſonnes qui ſont quelquefois prononcées & quelquefois muettes? *Voyez* MUET.

Il me ſemble que je puis croire que Duclos eſt à peu près de même avis, & qu'il ne regarde pas l'aſpiration comme feſant partie de l'objet de la *Proſodie*. Dans la Remarque que j'ai raportée de lui ſur la définition de ce mot par l'abbé d'Olivet, il donne pour raiſon de la correction qu'il y fait, que *chaque ſyllabe, priſe à part, n'a ni accent ni quantité*; & il ne fait aucune mention de l'aſpiration: d'ailleurs il admet la lettre *H*, qui la repréſente, au rang des conſonnes, comme on peut le voir dans ſes *Remarques* ſur le ij. chap. de la I. part. de la *Grammaire générale*.

J'ai ouvert bien des livres qui traitent de la *Proſodie* des grecs & des latins; *Proſodie*, quelque étendue que l'on donne à ce mot, beaucoup plus marquée que la nôtre: & j'ai vu que les uns ne font point entrer dans leur ſyſtême *proſodique* ce qui concerne l'accent; que les autres ajoûtent à la quantité de chaque ſyllabe des mots, les notions des différents pieds qui peuvent en réſulter, & la théorie du méchaniſme des vers métriques ou déterminés par le nombre & le choix des pieds. J'ai compris par là que ce n'étoit peut-être que faute de s'en être aviſé, que quelque autre auteur n'avoit pas étendu les fonctions de la *Proſodie* juſqu'à fixer les principes méchaniques de ce que l'on appelle *Nombre* ou *Rythme* dans le ſtyle oratoire. J'en ai conclu que la véritable notion de ce que l'on doit entendre par le terme de *Proſodie* n'eſt pas encore trop décidé, & qu'il eſt encore temps de donner à ce mot une ſignification qui s'accorde avec l'étymologie.

Ce mot eſt purement grec; προσῳδία, dont les racines ſont πρὸς, *ad*, & ᾠδὴ, *cantus*: πρὸς ᾠδὴν, *ad cantum*; & de là, προσῳδία, *inſtitutio ad cantum*. Le mot *Accent*, en latin *Accentus*, a une origine toute ſemblable, *ad* & *cantum*; le *d* final de *ad* y eſt changé en *c* par une ſorte d'attraction. Mais je ferois différemment la conſtruction des racines élémentaires dans ces deux mots compoſés; je dirois que πρὸσ ᾠδὴν, *ad cantum*, eſt la conſtruction des racines du mot compoſé προσῳδία, à cauſe du mot ſouſentendu παιδεία ou ἀγογὴ, *inſtitutio*; mais que *cantus ad* eſt la conſtruction des racines du mot *accentus*, que l'on doit expliquer par *cantus ad vocem* (chant ajouté à la voix). Cette première obſervation indique que l'accent eſt du reſſort de la *Proſodie*, puiſque c'eſt une eſpèce de chant ajouté aux ſons, & que la *Proſodie* eſt l'art de régler ce chant de la voix.

Au reſte, les mots ᾠδὴ, *cantus*, chant, ſont employés par catachrèſe ou extenſion; parce qu'il ne s'agit pas ici des modifications de la voix qui conſtituent proprement le chant, mais ſeulement des agréments de prononciation qui raprochent la voix parlante de la voix chantante, en lui donnant une ſorte de mélodie par des tons variés, des tenues préciſes, & des repos meſurés.

L'origine du mot, ainſi dèvelopée, ſemble borner les vûes de la *Proſodie* ſur les accents & la quantité des ſyllabes: & Voſſius la définit dans ſa petite *Grammaire*, à l'uſage des écoles de Hollande & de Weſtfriſe (*page* 281): *Pars Grammaticæ quæ accentus & quantitatem ſyllabarum docet.* Mais ſous le titre de *Proſodie*, il enſeigne lui-même l'art métrique, qui conſiſte dans la connoiſſance des différents pieds & des diverſes ſortes de vers qui en ſont compoſés; & je crois qu'il a raiſon. La Muſique, qui, ſelon l'abbé d'Olivet *p.* 9), n'eſt, à proprement parler, qu'une extenſion de la *Proſodie*, n'eſt pas bornée à enſeigner les différents tons & leur quantité caractériſée par les rondes, les blanches, les noires, les croches, les doubles-

doubles-croches, *&c* ; elle enseigne encore les diverses mesures qui peuvent régler le chant, les propriétés des différentes pièces de Musique qui peuvent en résulter, *&c* : & voilà le modèle qui doit achever de fixer l'objet de la *Prosodie*.

Disons donc que c'est l'*Art d'adopter la modulation propre de la langue que l'on parle aux différents sens qu'on y exprime*. Ainsi, elle comprend, non seulement tout ce qui concerne le matériel des accents & de la quantité, mais encore celui des pieds & de leurs différents mélanges, celui des mesures que les repos de la voix doivent marquer, &, ce qui est bien plus précieux, l'usage qu'il faut en faire selon l'occurrence, pour établir une juste harmonie entre les signes & les choses signifiées. Par là on réunira des théories éparses, qui ont pourtant un lien commun, & que la réunion rendra plus utiles : par là ceux qui écriront sur la *Prosodie* auront la liberté d'écrire en même temps sur l'art métrique, quand il s'agira des langues dont le génie s'est prêté à cette sorte de mélodie ; ils pourront s'étendre aussi sur le rhythme de la prose, & en détailler les motifs, les moyens, les règles, les écarts, les usages, ainsi que l'a fait Cicéron pour le latin dans son *Orateur*, & comme l'abbé d'Olivet l'a lui-même entrepris par raport à notre langue.

On ne doit pas s'attendre que j'entre ici dans les détails de cet art séducteur, qui est effectivement l'art de verser le plaisir dans l'âme de ceux qui écoutent, pour en faciliter l'entrée à la vérité même, dont la parole est, pour ainsi dire, le ministre. Cet art existe sans doute par raport à notre langue, puisque nous en admirons les effets dans un nombre de grands écrivains, dont la lecture nous fait toujours un nouveau plaisir : mais les principes n'en sont pas encore rédigés en systême ; il n'y en a que quelques-uns épars çà & là ; & c'est peut-être une affaire de génie de les mettre en corps. Ce qu'en a écrit l'abbé d'Olivet, tout excellent qu'il est en soi & qu'il paroît aux ieux de tous les connoisseurs, n'est à ceux de l'auteur qu'un foible essai. « Pour l'achever, dit-il à la fin de son *Traité*, » il faut un grammairien, un » orateur, un poète, un musicien, & j'ajoûte un » géomètre ; car tout ce qui demande arrangement » & combinaison de principes, a besoin de sa mé» thode ». *Voyez* ACCENT, QUANTITÉ, PIED, VERS, MESURE, NOMBRE, RHYTHME, *&c.* (*M. BEAUZÉE.*)

PROSODIE, s. f. *Littérature. Poésie.* Ou les sons élémentaires de la langue françoise ont une valeur appréciable & constante, & alors sa *Prosodie* est décidée ; ou ils n'ont aucune durée prescrite, & alors ils sont dociles à recevoir la valeur qu'il nous plaît de leur donner, ce qui fait de la langue françoise la plus souple de toutes les langues ; & ce n'est pas ce que l'on prétend, lorsqu'on lui dispute sa *Prosodie*.

Que m'opposera donc le préjugé que j'attaque ? Dire que les syllabes françoises sont en même temps indécises dans leur valeur & décidées à n'en avoir aucune, c'est dire une chose absurde en elle-même : car il n'y a point de son pur ou articulé qui ne soit naturellement disposé à la lenteur ou à la vitesse, ou également susceptible de l'une & de l'autre ; & son caractère ne peut l'éloigner de celle-ci, sans l'incliner vers celle-là.

Les langues modernes, dit-on, n'ont point de syllabes qui soient longues ou brèves par elles-mêmes. L'oreille la moins délicate démentira ce préjugé ; mais je suppose que cela soit, les langues anciennes en ont-elles davantage ? Est-ce par elle-même qu'une syllabe est tantôt brève & tantôt longue dans les déclinaisons latines ? Veut-on dire seulement que dans les langues modernes la valeur *prosodique* des syllabes manque de précision ? Mais qu'est-ce qui empêche de lui en donner ? L'auteur de l'excellent *Traité de la* Prosodie *françoise*, après avoir observé qu'il y a des brèves plus brèves, des longues plus longues, & une infinité de douteuses, finit par décider que tout se réduit à la brève & à la longue : en effet tout ce que l'oreille exige, c'est la précision de ces deux mesures ; & si, dans le langage familier, leur quantité relative n'est pas complète, c'est à l'acteur, c'est au lecteur d'y suppléer en récitant. Les latins avoient, comme nous, des longues plus longues, des brèves plus brèves, au raport de Quintilien ; & les poètes ne laissoient pas de leur attribuer une valeur égale.

Quant aux douteuses, ou elles changent de valeur en changeant de place ; alors, selon la place qu'elles occupent, elles sont décidées brèves ou longues : ou réellement indécises, elles reçoivent le degré de lenteur ou de vitesse qu'il plaît au poète de leur donner ; alors, loin de mettre obstacle au nombre, elles le favorisent ; & plus il y a dans une langue de ces syllabes dociles aux mouvements qu'on leur imprime, plus la langue elle-même obéit aisément à l'oreille qui la conduit. Je suppose donc, avec l'abbé d'Olivet, tous nos temps syllabiques réduits à la valeur de la longue & de la brève : nous voilà en état de donner à nos vers une mesure exacte & des nombres réguliers.

« Mais où trouver, me dira-t-on, le type des » quantités de notre langue ? L'usage en est l'ar» bitre, mais l'usage varie ; & sur un point aussi » délicat que l'est la durée relative des sons, il » est mal-aisé de saisir la vraie décision de l'usage ».

Il est certain que, tant que les vers n'ont point de mètre précis & régulier dans une langue, sa *Prosodie* n'est jamais stable : c'est dans les vers qu'elle doit être comme en dépôt, semblable aux mesures que l'on trace sur le marbre pour rectifier celles que l'usage altère ; & sans cela, comment s'accorder ? La volubilité, la mollesse, les négli-

gences du langage familier sont ennemies de la précision. *Fluxa & lubrica res sermo humanus*, dit Platon. Vouloir qu'une langue ait aquis par l'usage seul une *Prosodie* régulière & constante, c'est vouloir que les pas se soient mesurés d'eux-mêmes sans être réglés par le chant.

Chez les anciens la Musique a donné ses nombres à la Poésie : ces nombres, employés dans les vers & communiqués aux paroles, leur ont donné telle valeur ; celles-ci l'ont retenue & l'ont aportée dans le langage ; les mots pareils l'ont adoptée, & par la voie de l'analogie le systême *prosodique* s'est formé insensiblement. Dans les langues modernes, l'effet n'a pu précéder la cause ; & ce ne sera que long temps après qu'on aura prescrit aux vers les lois du nombre & de la mesure, que la *Prosodie* sera fixée & unanimement reçue.

En attendant, elle n'a, je le sais, que des règles défectueuses ; mais ces règles, corrigées l'une par l'autre, peuvent guider nos premiers pas.

1°. L'usage, consulté par une oreille attentive & juste, lui indiquera, sinon la valeur exacte des sons, au moins leur inclination à la lenteur ou à la vitesse.

2°. La déclamation théatrale vient à l'apui de l'usage, & détermine ce qu'il laisse indécis.

3°. La Musique vocale habitue depuis long temps nos oreilles à saisir de justes raports dans la durée relative des sons élémentaires de la langue ; & le chant mesuré, dont nous sentons mieux que jamais le charme, va rendre plus précise encore la justesse de ces raports. Ainsi, des observations faites sur l'usage du monde, sur la déclamation théatrale, & sur le chant mesuré, de ces observations recueillies avec soin, combinées ensemble & rectifiées l'une par l'autre, peut résulter enfin un systême de *Prosodie* fixe, régulier, & complet. (*M. MARMONTEL.*)

PROSODIQUE, adj. Qui concerne la *Prosodie*, Qui apartient à la *Prosodie*. L'accent *prosodique* ; Caractères *prosodiques*.

I. C'est par cette épithète que l'on distingue l'espèce d'accent qui est du ressort de la *Prosodie*, des autres modulations que l'on nomme aussi *Accents* ; ainsi, l'on dit l'Accent *prosodique*, l'Accent *oratoire*, l'Accent *musical*, l'Accent *national*, &c. *Voyez Traité de la* Prosodie *françoise*, par l'abbé d'Olivet (*art.* 2), & le mot ACCENT.

L'accent *prosodique* est cette espèce de modulation qui rend le son grave ou aigu. « La diffé» rence qu'il y a entre l'accent *prosodique* & le » musical, dit Duclos, dans ses *Remarques* ma» nuscrites sur la *Prosodie* de l'abbé d'Olivet, » c'est que l'accent musical ne peut aujourdhui » élever ni baisser moins que d'un demi-ton, & » & que le *prosodique* procède par des tons qui » seroient inappréciables dans la Musique, des » dixièmes, des trentièmes de ton. Il y a, ajoûte» t-il, bien de la différence entre le sensible & » l'appréciable ». L'accent *prosodique* diffère de l'accent oratoire, en ce que celui-ci influe moins sur chaque syllabe d'un mot, par raport aux autres syllabes du même mot, que sur la phrase entière, par raport au sens. Cette remarque est encore de Duclos ; & j'y ajoûterai, que l'accent *prosodique* des mêmes mots demeure invariable au milieu de toutes les variétés de l'accent oratoire, parce que, dans le même mot, chaque syllabe conserve la même relation méchanique avec les autres syllabes, & que le même mot, dans différentes phrases, ne conserve pas la même relation analytique avec les autres mots de ces phrases.

II. Outre les caractères élémentaires ou les lettres qui représentent sans aucune modification les éléments de la parole, savoir, les voix & les articulations ; on emploie encore, dans l'Orthographe de toutes les langues, des caractères que j'appelle *prosodiques* : plusieurs de ces caractères doivent être ainsi nommés, parce qu'ils indiquent en effet des choses qui apartiennent à l'objet de la *Prosodie* ; les autres peuvent du moins, par extension, être appelés de même, parce qu'ils servent à diriger la prononciation des mots écrits, quoique ce soit à d'autres égards que ceux qu'envisage la *Prosodie*.

Il y en a de trois sortes : 1°. des caractères *prosodiques* d'expression ou de simple prononciation : 2°. des caractères *prosodiques* d'accent : 3°. des caractères *prosodiques* de quantité.

Les caractères de simple prononciation sont la *Cédille*, l'*Apostrophe*, le *Tiret*, & la *Diérèse* (*Voyez* CÉDILLE, DIÉRÈSE, & APOSTROPHE, pour ce qui concerne ces trois caractères). Pour ce qui est du Tiret, on lui donne communément le nom de *Division*. Il me semble que ce nom porte dans l'esprit une idée contraire à celle de l'effet qu'indique ce caractère, qui est d'unir au lieu de diviser ; c'est pourquoi j'aime mieux le nom de *Tiret*, qui ne tombe que sur la figure du signe : & j'aimerois encore mieux, si l'Usage l'autorisoit, le nom ancien d'*Hyphen*, mot grec de ὑπό, *sub*, & de ἕν, *unum* ; ce qui désignoit bien l'union de deux en un. *Voyez* TIRET.

Les caractères d'accent sont trois ; savoir, l'*accent aigu*, l'*accent grave*, & l'*accent circonflexe* ; ils n'ont plus rien de *prosodique* dans notre Orthographe, puisqu'ils n'y marquent que peu ou point ce qu'annoncent leurs noms : l'usage orthographique en a été détaillé ailleurs. *Voyez* ACCENT.

Les caractères de quantité sont trois : ¯ au dessus d'une voyelle marque qu'elle est longue ;

˘ signifie qu'elle est brève ; ˇ indique qu'elle est douteuse. On ne fait aucun usage de ces signes, vraîment *prosodiques*, que quand on parle expressément le langage de la *Prosodie*. (*M. Beauzée.*)

* PROSONOMASIE, f. f. (¶ Προσωνομασία, du verbe προσωνομάζω, *insuper nomino*. C'est un autre nom de la figure appelée ordinairement *Paronomase*). (*M. Beauzée.*)

Figure de Rhétorique, par laquelle on fait allusion à la ressemblance du son qui se trouve entre différents noms ou différents mots, comme dans ces phrases : *Is verè consul est qui Reipublicæ saluti consulit ; Quum lectum petis de letho cogita.* *Voyez* Paronomase. (*Anonyme.*)

(N.) PROSOPOGRAPHIE, f. f. Espèce particulière de Description, qui a pour objet les traits extérieurs, la figure, & le maintien d'une personne ou d'un animal.

Fénélon met dans la bouche de Télémaque cette *Prosopographie*, pour intéresser en faveur de Termosiris (*Liv. II*) : *Ce vieillard avoit un grand front chauve & un peu ridé : une barbe blanche pendoit jusqu'à sa ceinture : sa taille étoit haute & majestueuse : son teint étoit encore frais & vermeil ; ses ieux, vifs & perçants : sa voix ètoit douce ; ses paroles, simples & aimables. Jamais je n'ai vu un si vénérable vieillard.*

Le même peintre, dans un autre *Prosopographie* (Liv. XXIII), amène ainsi sous les ieux du lecteur le sanglier qui mit en danger la vie d'Antiope : *Ses longues soies étoient dures & hérissées comme des dards ; ses ieux étincelants étoient pleins de sang & de feu ; son souffle se fesoit entendre de loin, comme le bruit sourd des vents séditieux, quand Éole les rappelle dans son antre pour appaiser les tempêtes ; ses défenses, longues & crochues comme la faulx tranchante des moissonneurs, coupoient le tronc des arbres : tous les chiens qui ôsoient en aprocher étoient déchirés ; les plus hardis chasseurs, en le poursuivant, craignoient de l'atteindre.*

Prosopographie est un mot d'origine grèque, qui signifie *Description de la personne* (personæ) ou *de la face extérieure.* Προσωπογραφία, de πρόσωπον, *facies*, & de γράφω, *pingo* ; en sorte que c'est littéralement *faciei pictura.* Terme excellent, & qui tranche à merveille avec celui d'*Éthopée*, qui est la Description, si je peux le dire, des traits moraux & de la physionomie de l'âme. (*Voyez* Éthopée). Les deux figures réunies donnent le *Portrait* complet. *Voyez* Portrait. (*M. Beauzée.*)

(N) PROSOPOPÉE, f. f. Figure de pensée par mouvement, qui consiste à préter, aux choses insensibles, de l'action, des pensées, des sentiments, des passions ; à leur adresser la parole, comme si elles entendoient ; à la leur préter, comme si elles en avoient la faculté ; à rendre présentes les personnes absentes, ou à faire revivre celles qui sont mortes, soit en leur adressant la parole, soit en les fesant parler elles-mêmes.

I. Le premier degré de la *Prosopopée* consiste à attribuer le sentiment aux choses insensibles & inanimées, en parlant d'elles comme on parleroit des êtres animés & sensibles : effet naturel des passions, qui cherchent à se répandre au dehors, & qui portent l'âme qu'elles agitent à chercher dans tout ce qui l'environne les objets & les affections dont elle est elle-même frapée ; tout paroît triste à une âme plongée dans la tristesse, tout est gai & riant pour celle qui nage dans la joie, tout fait des reproches à un criminel. Tel est le fondement du langage ordinaire des poètes ; écoutons Boileau :

J'entends déja *frémir* les deux mers *étonnées*
De voir leurs flots unis aux pieds des Pyrénées ;

il parle du fameux canal de Languedoc. Il dit dans un autre endroit :

Sous les fougueux coursiers l'onde écume & *se plaint.*

Par une fiction semblable, Racine fait dire à Théramène :

Le flot qui l'aporta *recule épouvanté ;*

vers admirable, dicté par la passion & par l'effroi dont Théramène n'est pas encore revenu ; & par là même, quoi qu'en ait pu dire La Motte, très-naturel dans la situation où se trouve cet acteur.

Dans le même poète, Phèdre, déchirée par ses remords, dit à sa confidente :

Il me semble déja que ces murs, que ces voûtes
Vont *prendre la parole*, &, *prêts à m'accuser*,
Attendent mon époux pour le désabuser :

ici la figure est modeste & adoucie par le correctif *il me semble.*

Les prosateurs imitent souvent le hardiesse poétique. Pline l'ancien dit que « La terre *se réjouïssoit d'obéir* à un soc couronné de lauriers, & » d'être cultivée par un triomphateur » : Gaudente *terrâ vomere laureato & triumphali aratore* (*Lib. III*, *cap*, 3.)

Vous savez que naturellement la victoire est cruelle, insolente, impie ; *M. de Turenne la rendoit* douce, raisonnable, & religieuse. (Fléchier.)

Sa beauté n'a-t-elle pas toujours été sous la garde *de la plus* scrupuleuse *vertu ?* (Bossuet.)

La raison conduit *l'homme jusqu'à une entière conviction des preuves historiques de la religion*

chrétienne; après quoi elle le livre & l'abandonne *à une autre lumière, non pas contraire, mais toute différente & infiniment ſupérieure.* (Fontenelle.)

II. Adreſſer la parole aux êtres inſenſibles, aux perſonnes abſentes, aux morts, eſt comme le ſecond degré de la *Proſopopée :* & cette eſpèce eſt déſignée par le nom particulier d'*Apoſtrophe. Voyez* Apostrophe.

Parole adreſſée à des êtres inſenſibles. *Sans cette paix, Flandre, théâtre ſanglant où ſe paſſent tant de ſcènes tragiques, tu aurois accru le nombre de nos provinces; & au lieu d'être la ſource malheureuſe de nos guerres, tu ſerois aujourdhui le fruit paiſible de nos victoires.* (Fléchier.)

Aux perſonnes abſentes. Dans Racine (*Iphig.* V. 4), Clytemneſtre s'écrie :

> Mais cependant, ô Ciel ! ô mère infortunée !
> De feſtons odieux ma fille couronnée
> Tend la gorge aux couteaux par ſon père apprétés :
> Calchas va dans ſon ſang . . . *Barbares, arrêtez ;*
> *C'eſt le pur ſang du dieu qui lance le tonnerre.*

Aux morts. *Dormez votre ſommeil, Riches de la terre, & demeurez dans votre pouſſière. Ah ! ſi quelques générations, que dis-je ? ſi quelques années après, vous reveniez, Hommes oubliés du monde; vous vous hâteriez de rentrer dans vos tombeaux, pour ne voir pas votre nom terni, votre mémoire abolie, & votre prévoyance trompée dans vos amis, dans vos créatures, & plus encore dans vos héritiers & dans vos enfants.* (Boſſuet.)

III. Le troiſième, le ſublime degré de la *Proſopopée*, eſt de préter la parole aux abſents, aux morts, aux êtres inſenſibles, ſoit réels, ſoit purement moraux & métaphyſiques : & l'on ſent bien qu'alors ces diſcours feints doivent être adaptés avec art & avec goût aux circonſtances qui y donnent lieu, tant par raport aux idées que par raport au ton.

L'orateur porte quelquefois la fiction juſqu'à ſe placer lui-même dans une autre conjoncture, & à ſe préter un diſcours qui s'y raporte. C'eſt le premier exemple que je citerai : il eſt tiré de Tite-Live (*Lib.* xxxiv, *cap.* ij), dans le diſcours de Caton le cenſeur, alors conſul, contre le luxe des femmes, & en faveur de la loi Oppia, qui donnoit à ce luxe des bornes très-étroites :

Equidem non ſine ruborè quodam, paulo ante, per medium agmen mulierum in forum perveni. Quod niſi me verecundia ſingularum magis majeſtatis & pudoris,

Ce n'eſt pas, je l'avoue, ſans une ſorte de honte, que je viens de traverſer une armée de femmes pour arriver à la place publique. Si, retenu par ce qui eſt dû de reſpect à la diguité & à la pudeur de chacune, plus que

quam univerſarum, tenuiſſet, ne compellatæ à conſule viderentur; dixiſſem : Qui hic mos eſt in Publicum procurrendi, & obſidendi vias, & viros alienos appellandi? Iſtud ipſum ſuos quæque domi rogare non potuiſtis? An blandiores in Publico quam in Privato, & alienis quam veſtris, eſtis? Quanquam ne domi quidem vos, ſi ſui juris finibus matronas contineret pudor, quæ leges hîc rogarentur abrogarenturve curare decuit.

par la conſidération de la multitude, je n'avois voulu leur ſauver la honte d'être réprimandées par un conſul : *Quelle eſt cette manière, leur aurois-je dit, de courir en Public, d'aſſiéger les rues, de ſolliciter des hommes qui vous ſont étrangers? Ne pouviez-vous demander chacune chez vous la même grâce à vos maris? Vos charmes ſont-ils plus puiſſants en Public que dans le Particulier, & ſur des étrangers que ſur vos époux? Et encore ſi la pudeur retenoit les dames dans les bornes de leur état, il ne convenoit pas que, même chez vous, vous vous mélaſſiez des lois qui ſe font ou s'abrogent ici.*

Caton, dans le même diſcours (*Ib. cap.* jv), prête à l'une de ces dames un diſcours fort vif ſur leurs prétentions :

Ut, quod alii liceat tibi non licere, aliquid fortaſſe naturalis aut pudoris aut indignationis habeat; ſic, æquato omnium cultu, quid unaquæque veſtrûm vereur ne in ſe conſpiciatur? Peſſimus quidem pudor eſt vel parcimoniæ vel paupertatis; ſed utrumque lex vobis demit, quum id quod habere non licet non habetis. Hanc, *inquit*, ipſam exæquationem non fero; *illa locuples.* Cur non inſignis auro & purpurâ conſpicior? cur paupertas aliarum ſub hâc legis ſpecie latet, ut, quod habere non poſſunt, habituræ ſi liceret fuiſſe videantur? *Vultis hoc certamen uxoribus veſtris injicere, Quirites, ut divites id habere velint quod nulla*

Quoiqu'une permiſſion, qui accordée à une autre vous ſeroit refuſée, dût peut-être naturellement vous inſpirer quelque ſentiment de honte ou d'indignation; dès que la parure eſt la même pour toutes, pourquoi chacune de vous craint-elle d'être remarquée ſeule? Il eſt horrible, j'en conviens, d'avoir à rougir de ſa léſine ou de ſa pauvreté; mais la loi vous ſauve de ce double inconvénient, puiſque vous n'êtes privées que de ce qu'il eſt illicite d'avoir. *C'eſt préciſément*, dit une dame, *cette égalité que je ne peux ſouffrir;* & c'eſt une femme opulente. *Pourquoi ne me verroit-on pas brillante d'or & de pourpre? pourquoi la pauvreté des autres eſt-elle ſi bien cachée à l'ombre de cette loi, que ce qu'elles ne peuvent avoir, il ſemble qu'elles l'auroient eu s'il étoit permis?* Voulez-vous, Romains, inſpirer à vos femmes cette émulation, que les riches veuillent avoir ce que nulle autre ne peut ſe procurer; & que les pauvres,

alia possit; pauperes, ne ob hoc ipsum contemnantur, supra vires se extendant? Næ, simul pudere quod non oportet cœperit, quod oportet non pudebit. pour ne pas tomber par là dans le mépris, dépensent au delà de leurs facultés? Assûrement, dès qu'on rougira de ce qui ne doit point faire honte, on ne rougira plus de ce qui doit en faire.

On sent quel peut être l'effet de cette figure magnifique : mais elle devient encore bien plus frapante, lorsqu'elle ôse faire parler les morts. Voyez quelle sublimité dans le tour que prend Fléchier pour affirmer la vérité des éloges qu'il donne au duc de Montausier : *Vous savez que la flatterie n'a pu régner jusqu'ici dans les discours qae j'ai faits : ôserai-je dans celui-ci, où la franchise & la candeur font le sujet de nos éloges, employer la fiction & le mensonge? Ce tombeau s'ouvriroit, ces ossements se rejoindroient & s'animeroient pour me dire :* » Pour» quoi viens-tu mentir pour moi, qui ne mentis » pour personne? Ne me rends pas un honneur » que je n'ai pas mérité, à moi qui n'en voulus » jamais rendre qu'au vrai mérite. Laisse-moi re» poser dans le sein de la vérité, & ne viens pas » troubler ma paix par la flatterie que j'ai haïe. » Ne dissimule pas mes défauts, & ne m'attribue » pas mes vertus : loue seulement la miséricorde » de Dieu, qui a voulu m'humilier par les uns & » me sanctifier par les autres ».

Cette espèce de *Prosopopée* semble ôser encore davantage, quand elle va jusqu'à donner, aux choses insensibles, nos propres sentiments & notre manière de les exprimer. Boileau, à la fin du second chant de son immortel *Lutrin*, nous en donne un exemple admirable, où il personnifie la Mollesse en la peignant de ses couleurs propres, & la fait parler d'après le caractère qui lui convient le plus. *Voyez* Astéisme, où j'ai cité ce beau morceau.

L'Anthropologie, je l'ai dit en son lieu, n'est que l'espèce de *Prosopopée*, par laquelle les hommes, sans en excepter même les écrivains sacrés, sont obligés, en parlant de Dieu, de lui attribuer des parties corporelles, un langage, des goûts, des affections, des passions, des actions, qui ne peuvent en effet convenir qu'aux hommes. *Voyez* Anthropologie & Anthropopathie.

Je vas finir par un exemple de la plus grande beauté; c'est un morceau d'Isaïe, traduit par Louis Racine : le prophète, après avoir annoncé aux Juifs leur délivrance de Babylone & la punition de leur tyran, leur met tout à coup dans la bouche, par une *Prosopopée* magnifique, ce cantique admirable, rempli lui-même de toutes les espèces de *Prosopopées*. Je raporterai les vers; mais il faut voir cet admirable morceau dans le texte même. (*Isaï*, xjv. 4—21.)

Comment est disparu ce maître impitoyable?
Et comment du tribut dont nous fumes chargés
Sommes-nous soulagés?
Le seigneur a brisé le sceptre redoutable
Dont le poids accabloit les humains languissants,
Ce sceptre qui frapoit d'une plaie incurable
Les peuples gémissants.
Nos cris sont apaisés, la terre est en silence.
« Le Seigneur a dompté ta barbare insolence,
» O fier & vigoureux Tyran!
» Les Cèdres mêmes du Liban
» Se réjouïssent de ta perte :
« *Il est mort*, disent-ils; *& l'on ne verra plus*
» *La montagne couverte*
» *Des restes de nos troncs par le fer abattus.*
» Roi cruel, ton aspect fit trembler les lieux sombres;
» Tout l'enfer se troubla; les plus superbes ombres
« Coururent pour te voir;
» Les rois des nations, descendant de leur trône,
» T'allèrent recevoir.
» *Toi-même*, dirent-ils, *ô Roi de Babylone*,
» *Toi-même, comme nous, te voilà donc percé?*
» *Sur la poussière renversé*,
« *De vers tu deviens la pâture*,
» *Et ton lit est la fange impure!*
» Comment es-tu tombé des cieux,
» Astre brillant, Fils de l'Aurore?
» Puissant Roi, Prince audacieux,
» La terre aujourdhui te dévore.
» Dans ton cœur tu disois : *A Dieu même pareil*,
» *J'établirai mon trône au dessus du soleil*,
» *Et près de l'Aquilon sur la montagne sainte*
» *J'irai m'asseoir sans crainte;*
» *A mes pieds trembleront les humains éperdus :*
» Tu le disois, & tu n'es plus.
» Les passants qui verront ton cadavre paroître,
» Diront, en se baissant pour te mieux reconnoître;
» *Est-ce là ce mortel qui troubla l'univers*,
» *Par qui tant de captifs soupiroient dans les fers*,
» *Ce mortel dont le bras détruisit tant de villes*,
» *Sous qui les champs les plus fertiles*
» *Devenoient d'arides déserts?*
» Tous les rois de la terre ont de la sépulture
» Obtenu le dernier honneur :
» Toi seul privé de ce bonheur,
» En tous lieux rejeté, l'horreur de la nature,
» Homicide d'un peuple à tes soins confié,
» De ce peuple aujourdhui tu te vois oublié.
» Qu'on prépare à la mort ses enfants misérables;
» La race des méchants ne subsistera pas :
» Courez tous à ses fils annoncer le trépas;
» Qu'ils périssent. L'auteur de leurs jours déplorables
» Les a remplis de son iniquité;
» Frapez, faites sortir de leurs veines coupables
» Tout le malheureux sang dont ils ont hérité ».

Que d'images, que de figures raſſemblées dans ce morceau ! On entend parler tour à tour les Cèdres du Liban, les Ombres des morts, les juifs, le roi de Babylone, & les paſſants qui trouvent ſon corps.

On ne verra pas ſans agrément ni ſans utilité le même morceau traduit en vers latins par milord Lowth, aujourdhui évêque d'Oxford; il eſt intitulé : *Iſraëlitarum* ἐπινίκιον *in occaſum regis regnique babylonici*, *Ode prophetica :* & on le trouve, *pag.* 376 de l'édition de 1775 de l'ouvrage de ce ſavant prélat, *De ſacrâ Poëſi hebræorum prælectiones academicæ.*

Du reſte, plus le tour de la *Proſopopée* a de hardieſſe & d'éclat, plus elle a beſoin d'être ménagée avec goût, employée avec retenue, placée à propos, & adoucie dans l'occurrence par des précautions pleines de ſageſſe. C'eſt de toutes les figures la plus vive & la plus magnifique; on ne doit en faire uſage que dans les grandes paſſions, & cette eſpèce de fiction doit être ſoutenue d'une grande force d'éloquence. Car les choſes extraordinaires, incroyables, & qui ſont comme hors de la nature, n'ont point un effet médiocre : elles doivent néceſſairement, ou produire un grand effet, parce qu'elles vont au dela du vrai; ou dégénérer en puérilités, parce qu'elles n'ont pas l'appui du vrai. Je ne parle ici, on le ſent bien, que relativement au genre oratoire & au ton le plus élevé; car on ſent bien auſſi que dans les petites *Proſopopées*, par exemple, où La Fontaine fait parler les animaux ou les êtres même inanimés, il a dû, comme il l'a fait avec un ſuccès inimitable, les faire parler naïvement, d'une manière conforme à leurs caractères connus ou ſuppoſés & aux circonſtances où il les plaçoit. C'eſt la règle la plus générale & la plus sûre à ſuivre en toute occaſion & dans tous les genres.

Proſopopée vient du grec πρόσωπον, *facies* ou *perſona*, & ποιέω, *facio;* & on peut en conſéquence le rendre littéralement par le terme de *Perſonnification*, parce qu'on y perſonnifie effectivement des êtres fort éloignés par leur nature d'être des perſonnages; ou qu'on introduit par fiction des perſonnages réels, qui naturellement n'ont aucune part au diſcours.

Mais puiſque cette figure conſiſte dans une fiction de perſonnages, n'eſt-elle pas une figure de penſée par fiction, plus tôt que par mouvement? Elle eſt ſans contredit une figure de mouvement, puiſqu'elle ſuppoſe l'âme, pour ainſi dire, emportée hors de ſa ſphère : & elle n'eſt pas une figure de fiction, parce qu'il n'y a rien de feint & de ſimulé dans le diſcours qu'elle produit; elle dit directement & clairement ce qu'on a intention de dire, au lieu que les figures de fiction diſent en effet autre choſe que ce qu'on a intention de faire entendre. (*M. Beauzée.*)

† PROSTHÈSE, ſ. f. Eſpèce de métaplaſme (*voyez* Métaplasme), qui change le matériel primitif d'un mot par une addition faite au commencement du mot. *Proſtheſis apponit capiti.*

C'eſt ainſi que le latin *cura* vient du grec ὤρα, par l'addition d'un *c;* que le françois *grenouille* vient du latin *ranuncula*, par l'addition d'un *g; nombril*, de *umbilicus*, avec *n; ventre*, ainſi que le latin *venter*, de ἔντερον, avec un *v;* &c.

C'eſt à la même figure que nous devons les mots *alcoran*, *alkali*, *almageſte*, *almanac*, par l'addition de l'article arabe *al*, qui ne nous diſpenſe pas d'employer le nôtre, parce que l'arabe fait une partie ſignificative du mot compoſé : *Alcoran*, de *al* & de *coran*, qui peut ſignifier *lecture*, c'eſt à dire, dans le ſens des muſulmans, *la lecture* ou *le livre* par excellence : *Alkali*, de *al* & de *kali*, qui eſt le nom arabe de notre *ſoute ;* c'eſt le nom chimique d'une eſpèce particulière de ſel ſemblable à celui de la ſoute : *Almageſte*, nom donné par les arabes au principal ouvrage de Claude Ptolomée ſur l'Aſtronomie, de *al* & du grec μέγιστος, *maximus*, comme qui diroit *le très-grand* livre : *Almanac*, de *al* & du grec dorique μάν, au lieu du commun μήν, qui ſignifie *mois;* c'eſt le tableau des mois de l'année.

(¶ Nous avons tiré par *Proſthèſe*, des mots latins *ſpatium*, *ſpiritus*, *ſtomachus*, *ſtudium*, les mots françois *eſpace*, *eſprit*, *eſtomac*, *étude*, que l'on écrivoit & que l'on prononçoit anciennement *eſtude :* cet *e* ajouté au commencement vient du nom alphabétique de la lettre *ſ* qui commence les mots latins, & que nos pères prononçoient ſéparément de la conſonne ſuivante, comme le bas peuple prononce encore aujourdhui *une eſtatue.* Nous prononçons toutefois ſans *e* au commencement, & conformément à l'étymologie latine, les adjectifs *ſpacieux*, *ſpirituel*, *ſtomachique*, *ſtudieux ;* peut-être parce que ces adjectifs ayant été formés depuis, & par des hommes plus inſtruits ou plus attentifs, on s'eſt plus attaché à l'étymologie. Quoi qu'il en ſoit, ſi l'on ne conſervoit cette remarque ſur la lettre *ſ*, quelque étymologiſte diroit peut-être un jour qu'elle a été changée en *e :* mais comment expliqueroit-il le méchaniſme de ce changement?

On doit auſſi regarder comme une véritable *Proſthèſe*, l'addition, à la tête d'un mot, d'une particule qui ajoûte à la ſignification propre de ce mot quelque idée acceſſoire; comme *amovible*, *comprendre*, *dédire*, *énoncer*, *forlancer*, *indocile*, *mécontent*, *préjugé*, *repriſe*, *ſurcharge*, &c. Le mot *fait* eſt ſimple; *parfait* eſt compoſé au moyen d'une *Proſthèſe ;* & dans le mot *imparfait*, il y a double *Proſthèſe.*

Les grecs font un grand uſage de ce métaplaſme dans la formation de leurs temps. Τύπτω ; de là ἔτυπτον, ἔτυπον : de même γράφω ; de là ἔγραφον : de τύψω vient ἔτυψα, de γράψω vient ἔγραψα : il y a en tout cela un ε ajouté au commencement. La *Proſthèſe*

est double dans τέτυφα, γέγραφα ; elle est triple dans ἐτετύφειν, ἐγεγράφειν.

Les latins font aussi usage de la *Prosthèse* dans la formation de quelques prétérits : *cado*, *cecidi* ; *disco*, *didici* ; *fallo*, *fefelli* ; *mordeo*, *momordi* ; *pello*, *pepuli* ; *spondeo*, *spopondi* ; *tendo*, *tetendi*, &c.

Les allemands forment par *Prosthèse* tous leurs supins, en mettant à la tete la syllabe *ge* (qu'ils prononcent *gué*) : *loben*, louer, *gelobet*, loué ; *reisen*, partir, *gereiset*, parti ; *sehen*, voir ; *gesehen*, vu ; *wollen*, vouloir ; *gewolt*, voulu, *&c.*)

Le mot *Prosthèse* vient du grec προστιθέναι, *apponere*, & signifie *appositio* : RR. πρὸς, *ad*, & θέσις, *positio*. Vossius croit que c'est plus tôt πρὸ, *præ* ; & en conséquence il traduit le mot par *præpositio* : on auroit donc conservé le mot grec, pour ne pas confondre l'idée du métaplasme qu'il désigne avec celle de la partie d'oraison qu'on appelle *Préposition*. (*M. Beauzée.*)

(N.) PROTASE, s. f. *Grammaire*. C'est un mot grec πρότασις, de προτείνω, *prætendo* : & l'on désigne, par ce terme, celle des deux parties caractéristiques de la période qui est *mise la première en avant*. Indépendamment du nombre des membres, & par conséquent des propositions partielles qui composent une période, elle doit naturellement se réduire à deux sens partiels généraux, dont la réunion complète la période : si elle n'a que deux membres, chacun de ces deux membres est l'un des deux sens généraux, & le premier est la *Protase* : si elle a trois membres, la *Protase* peut être comprise dans le premier membre ; & elle peut s'étendre jusqu'au second, selon que le premier des deux sens partiels généraux est terminé au premier ou au second membre : si elle a quatre membres & qu'elle soit bien composée, la *Protase* occupe les deux premiers. *Voyez* Période.

Le reste de la période prend le nom d'*Apodose*. *Voyez* Apodose. (*M. Beauzée.*)

PROTASE, s. f. *Littérature*. Dans l'ancienne Poésie dramatique, c'étoit la première partie d'une pièce de Théâtre, qui servoit à faire connoître le caractère des principaux personnages, & à exposer le sujet sur lequel rouloit toute la pièce. *Voyez* Dramatique, Tragédie.

Ce mot est formé du grec προτείνω, tenir le premier lieu ; c'étoit en effet par là que s'ouvroit le Drame. Selon quelques-uns, la *Protase* des anciens revient à nos deux premiers actes ; mais ceci a besoin d'être éclairci.

Scaliger définit la *Protase*, *In quâ proponitur & narratur summa rei sine declaratione* ; c'est à dire, l'exposition du sujet, sans en laisser pénétrer le dénouement : mais si cette exposition se fait en une scène, on n'a donc besoin pour cela ni d'un ni de deux actes ; c'est la longueur du récit, sa nature, & sa nécessité qui déterminoient l'étendue de la *Protase* à plus ou moins de scènes, la renfermoient quelquefois dans le premier acte, & la poussoient aussi quelquefois jusques dans le second. Aussi Vossius (*Institut. poët. lib.* II, *cap.* v) remarque-t-il que cette notion, que Donat ou Évanthe ont donnée de la *Protase*, Protasis *est primus actus, initiumque Dramatis*, n'est rien moins qu'exacte ; & il allègue en preuve le *Miles gloriosus* de Plaute, où la *Protase*, ce que Scaliger appelle *rei summa*, ne se fait que dans la première scène du second acte, après quoi l'action commence promptement. La *Protase* ne revient donc à nos deux premiers actes, qu'à raison de la première place qu'elle occupoit dans une tragédie ou une comédie, & nullement à cause de son étendue.

Ce que les anciens entendoient par *Protase*, nous l'appelons *Préparation de l'action*, ou *Exposition du sujet* ; deux choses qu'il ne faut pas confondre. L'une consiste à donner une idée générale de ce qui va se passer dans le cours de la pièce, par le récit de quelques évènements que l'action suppose nécessairement. C'est d'elle que Despréaux a dit :

> Que dès le premier vers l'action préparée
> Sans peine du sujet applanisse l'entrée.

L'autre dèvelope d'une manière un peu plus précise & plus circonstanciée le véritable sujet de la pièce : sans cette exposition, qui consiste quelquefois dans un récit, & quelquefois se dèvelope peu à peu dans le dialogue des premières scènes, il seroit comme impossible aux spectateurs d'entendre une tragédie dans laquelle les divers intérêts & les principales actions des personnages ont un raport essenciel à quelque autre grand évènement qui influe sur l'action théatrale, qui détermine les incidents, & qui prépare, ou comme cause, ou comme occasion, les choses qui doivent ensuite arriver. C'est de cette partie que le même poète a dit :

> Le sujet n'est jamais assez tôt expliqué.

C'est sans doute par cette raison que nos meilleures tragédies s'ouvrent toujours par un des principaux personnages, qui, devant prendre un grand intérêt à ce qui va arriver, en a vraisemblablement pris beaucoup à ce qui a précédé, & en instruit quelque autre personnage, qui, dans le cours de la pièce, contribuera beaucoup à l'action principale, ou du moins servira à préparer, à faire naître, à enchainer les divers évènements, & qui vraisemblablement n'en doit point être instruit. *Voyez* Protatique.

Cette exposition du sujet ne doit point être si

claire qu'elle instruise parfaitement e spectateur de tout ce qui doit se passer dans la suite, mais le lui laisser entrevoir comme une perspective, pour le raprocher par degrés & le dèveloper successivement, afin de ménager toujours un nouveau plaisir partant du même principe, quoique varié par de nouveaux incidents qui piquent & réveillent la curiosité. Car si l'on suppose une fois l'esprit suffisamment instruit, on le prive du plaisir de la surprise auquel il s'attendoit. C'est précisément ce que dit Donat, quand il définit la *Protase*, *Primus actus fabulæ, quo pars argumenti explicatur, pars reticetur, ad populi expectationem tenendam.* (*Voyez* Vossius, *Inst. poëtic. lib.* II, *cap.* V.)

Les anciens connoissoient peu cet art : au moins les latins s'embarrassoient - ils peu de tenir ainsi l'esprit des spectateurs dans l'attente. Dès le prologue d'une pièce, ils en annonçoient toute l'ordonnance, la conduite, & le dénoûment : témoin l'*Amphytrion* de Plaute. Les modernes entendent mieux leurs intérêts & ceux du Public. *Principes pour la lect. des poëtes, tom.* II. *pag.* 33 *& suiv.* (*Anonyme.*)

PROTATIQUE, adj. Terme de Poésie grèque & latine. C'étoit un personnage qui ne paroissoit sur le théâtre qu'au commencement de la pièce, comme Sosie, dans l'*Andrienne* de Térence. Vossius, *Inst. poët.* liv. II, ch. *v.*

Chez les anciens, ces personnages *protatiques* prenoient peu d'intérêt à l'action ; & c'étoit un défaut. Les modernes n'en sont pas exempts ; & on l'a justement reproché à Corneille, par le choix qu'il a fait dans Rodogune, & de Laonice & de son frère Timagène pour le récit des évènements antérieurs à l'action ; récit qui se trouve interrompu par l'arrivée d'Antiochus, & dont Laonice a la complaisance de reprendre le fil dans la scène quatrième du même acte, toujours pour instruire son frère Timagène, qui ne l'écoute que par curiosité & sans intérêt. Corneille est tombé plusieurs fois dans ce défaut, que Racine a toujours évité, par le soin qu'il a pris de n'introduire que des personnages *protatiques* intéressants. Ainsi, dans Iphigénie, c'est Agamemnon ; dans Athalie, Joad & Abner ; dans Britannicus, Agrippine & Burrhus ; c'est à dire, les personnages les plus distingués & qui influeront le plus sur le reste de la pièce, qui prennent soin d'instruire le spectateur de tout ce qui a précédé l'action. On sent combien cette différence est à l'avantage de Racine, & contribue à la régularité du spectacle : car il est naturel de penser que ces principaux acteurs sont beaucoup mieux instruits des évènements, des intrigues d'une Cour, & sentent la liaison qu'elle peut avoir avec l'évènement qui va suivre & qui fait le sujet de la pièce, beaucoup mieux qu'une suivante ou un capitaine des gardes, qui, dans une pièce, ne servent souvent qu'à faire nombre. (*Anonyme.*)

(N.) PROTOZEUGME, s. m. Espèce de Zeugme, où l'on n'exprime que dans le premier membre le mot sousentendu, mais également nécessaire dans les autres. *Voyez* Zeugme. (*M. Beauzée.*)

* PROVERBE, s. m. *Littérature.* Cambden définit le *Proverbe*, Un discours concis, spirituel, sage, fondé sur une longue expérience, & qui contient ordinairement quelque avis important.

On pourroit, en ce sens, appeler *Proverbes*, tant d'Adages, d'Apophtegmes, & de Maximes des sept Sages de la Grèce & des philosophes de l'antiquité : & c'est dans ce sens qu'on a donné le nom de *Proverbes*, à cet excellent recueil de Maximes qui fait partie des livres de l'ancien Testament, sous le titre de *Proverbes de Salomon.*

Mais par *Proverbes*, on entend communément Une maxime concise & qui renferme beaucoup de sens, mais énoncée dans un style familier & qu'on n'emploie guère que dans la conversation ; tels que ceux-ci : *Qui trop embrasse mal étreint ; Chat échaudé craint l'eau tiède ; Un Tiens vaut mieux que deux Tu l'auras ; Il faut garder une poire pour la soif ; A père avare enfant prodigue ; A bon chat bon rat ;* &c.

On nous a donné un recueil alphabétique de *Proverbes* de cette dernière espèce ; mais ce qui le rend presque inutile, c'est qu'on a négligé de rechercher l'origine de la plupart de ces manières de parler *proverbiales*, ou d'expliquer ce qui y a donné occasion. (*Anonyme.*)

(¶ Je ne sais de quel recueil veut parler l'Anonyme : mais j'en ai deux sous les ieux, que j'indiquerai au lecteur sans les juger. Le premier est intitulé, *Dictionnaire des* Proverbes *françois, & des façons de parler comiques, burlesques, & familières*, &c. Paris, 1748, petit *in*-8°. Le second, *Dictionnaire comique, satirique, critique, burlesque, libre, &* proverbial, *&c ; par Philibert-Joseph Le Roux.* Amsterdam, 1750, grand *in*-8°.

Ce qu'il faut surtout observer, c'est qu'il y a deux sortes de *Proverbes* relativement à la forme. Les uns sont des Maximes ou des sentences, énoncées avec précision & d'un ton dogmatique : tel est ce *Proverbe* italien ; *Chi mi fa piu carezze che non sole, o m'a ingannato, o ingannar me vole* (Qui me fait plus de caresses qu'il n'a coutume, ou m'a trompé, ou veut me tromper). Les autres se présentent sous le voile de quelque Allégorie d'un sens clair & d'une application aisée : j'en ai cité & expliqué plusieurs exemples à la fin de l'*article* Allégorie (*voyez* ce mot), où j'ai dit quelque chose de l'usage des *Proverbes.* (*M. Beauzée.*)

(N.) PSEUDO. Particule prépositive, qui peut servir & qui sert en effet à la composition de plusieurs mots, où l'on veut faire entrer l'idée de fausseté ;

fausseté; car elle est tirée du verbe grec ψεύδω, *fallo.*

Les grecs nous en ont donné l'exemple dans ψευδοδιδάσκαλος, *faux docteur*, ψευδολόγος, *menteur*, ψευδομάρτυρ, *faux temoin*, ψευδοπάρθενος, *fausse vierge*, ψευδοπροφήτης, *faux prophète*, ψευδώνυμος, *faussement nommé* : nous avons pris d'eux, dans ce même sens, le mot *Pseudonyme*, qui se dit des personnes & des ouvrages.

L'auteur de l'*Année littéraire* (1771, *tom.* I, *lett.* x, *pag.* 234) a risqué l'adjectif *Pseudo-lyrique*, pour dire, *faussement prétendu lyrique* : pourquoi ne passeroit-il pas?

Au lieu de flétrir les noms *Philosophie* & *Philosophe*, en les appliquant à une doctrine audacieuse & fausse, & à ceux qui l'enseignent ou qui l'adoptent; que n'y substitue-t-on les termes de *Pseudosophisme* & de *Pseudosophiste* ? ils sont analogiques quant à la forme, clairs quant au sens, & nécessaires pour la justesse & la distinction des idées. Je crois même qu'ils vaudroient mieux que ceux de *Philomorie* & de *Philomore*, proposés dans le Journal de Berlin. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) PURETÉ, s. f. La *Pureté* est la première perfection de l'élocution, parce qu'elle contribue nécessairement à la clarté du discours, *cujus summa virtus perspicuïtas*. Elle est le résultat nécessaire de la propriété des mots & des termes, & de la correction grammaticale.

Par la propriété des mots, on évite les inconvénients de l'Archaïsme & les minauderies du Néologisme (*Voyez* ARCHAÏSME & NÉOLOGISME). Quiconque connoît les droits & l'autorité de l'Usage, loin de recourir aux mots anciens abandonnés par ce souverain législateur des langues, ou de prévenir sa décision en adoptant sans besoin des mots nouveaux qu'il n'a point encore consacrés, s'en tient à ceux qui sont constamment reçus, ne les emploie que dans le sens autorisé, & ne se résout à franchir l'une ou l'autre des bornes prescrites que quand il y est forcé par une disette absolue & un besoin indispensable.

Par la propriété des termes, on s'exprime avec justesse, & l'on évite le vague des idées & l'incertitude des applications. *Voyez* PROPRIÉTÉ.

La correction grammaticale est l'observation exacte des règles que prescrit la Grammaire de chaque langue, relativement à la déclinaison, à la conjugaison, à la syntaxe, & à la construction usuelle; elle se réduit, sur tous ces points, à éviter le Solécisme & le Barbarisme (*Voyez* SOLÉCISME & BARBARISME). « Il n'y a, dit Vau- » gelas (*Rem.* 545), qu'à éviter le Barbarisme » & le Solécisme pour écrire *purement* ». Cette expression prouve l'importance que Vaugelas attachoit à l'exactitude dont il s'agit : mais il devoit dire qu'elle suffisoit pour écrire correctement; puisque, comme on vient de l'observer, il faut y joindre encore la propriété des mots & des termes, pour remplir tout ce qu'exige la *Pureté* de l'élocution. *Voyez* CORRECTION. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) PURISME, s. m. Affectation excessive de parler ou d'écrire avec *Pureté*. On n'a pas distingué par une dénomination propre le soin raisonnable de parler *purement*, & on en a consacré une pour désigner l'affectation excessive de fuir tout ce qui pourroit altérer la *Pureté* du langage. Il faut bien se garder d'en conclure que l'on puisse sans conséquence se permettre là-dessus une négligence trop marquée.

S'il est vrai, comme on n'en peut douter, que la recherche trop scrupuleuse des minuties grammaticales n'est propre qu'à donner à l'élocution une monotonie fatiguante, une sècheresse fastidieuse, une langueur léthargique; il est également incontestable que le style ne peut avoir ni agrément ni succès, si la langue n'est parlée avec toute la *Pureté* possible. « Car personne, dit Cicéron (III. *Orat.* xjv. 52), « n'admire un orateur de » ce qu'il parle bien sa langue : on se moque de » lui, s'il ne le fait pas; & loin de lui croire » de l'éloquence, on ne lui croit pas même de » la raison ». *Nemo enim unquam est oratorem, quod latinè loqueretur, admiratus : si est aliter, irrident; neque eum oratorem tantummodo, sed hominem non putant.*

Dans quel sens peut-il donc être vrai que le *Purisme* énerve la vigueur de l'esprit, l'entretient dans la recherche des bagatelles, & l'empêche de s'élever? Cela n'arrive que quand on se mêle d'écrire ou de parler, sans avoir auparavant étudié à fond la langue dans laquelle on veut s'énoncer : il est inévitable alors de perdre son temps à chercher, à peser, à mesurer chaque mot; & ces recherches ralentissent nécessairement la chaleur de l'esprit, l'ouvrage se ressent de l'embarras & de la contrainte de la composition. » Cette *Pureté* apparente est un ouvrage de sculp- » teur, dans lequel celui-ci raffine & corrige tou- » jours, jusqu'à ce qu'enfin il l'affoiblit . . . . . » La savante demoiselle *de Gournay*, fille adop- » tive du célèbre *Montaigne*, disoit de ces gens- » là, que ce qu'ils écrivoient étoit un bouillon » d'eau claire, c'est à dire, sans impureté mais » sans substance. (*Espr. de Leibnitz*. Tom. II, *pag.* 238.)

Il faut donc se préparer à la composition, par une étude sérieuse & profonde de la langue & des lois que lui prescrit la Grammaire, & de plus par la lecture réfléchie des meilleurs écrivains en prose & en vers : les choses alors se présenteront à l'esprit avec les mots & les tours convenables; & l'auteur, uniquement occupé de l'objet qu'il traite, dirigera son élocution avec un succès d'autant plus grand, qu'il aura aquis plus de facilité dans sa langue. *Namque & hoc qui fecerit, ei res*

cum nominibus suis occurrent. Sed opus est studio præcedente, & acquisitâ facilitate & quasi repositâ: namque ista quærendi, judicandi, comparandi anxietas dum discimus adhibenda est, non quum dicimus. (Quintil. *Inst. orat.* viij. Proœm.)

Mais il n'est pas sage d'imaginer que l'étude aprofondie des lois de la Grammaire puisse nuire à l'élocution. » Rien n'en peut être nuisible, dit encore Quintilien (*Ib.* j. 7). » Est-ce que Cicéron » fut moins grand orateur, pour en avoir observé » les règles avec une exactitude scrupuleuse, & » pour y avoir sévèrement assujéti l'élocution de » son fils? L'éloquence de César fut-elle moins » nerveuse, parce qu'il avoit composé des livres » sur l'Analogie? Messala eut-il moins d'agré» ment, pour avoir donné au Public des traités » entiers, non seulement sur les mots, mais même » sur les lettres? » *Nihil ex Grammaticâ nocuerit, nisi quod supervacuum est. An ideò minor est M. Tullius orator, quod idem artis hujus diligentissimus fuit, & in filio . . . . . rectè loquendi ac scribendi asper quoque exactor? Aut vim Cæsaris fregerunt editi de Analogiâ libri? Aut ideò minùs Messala nitidus, quia quosdam totos libellos, non de verbis modo singulis, sed etiam litteris, dedit?*

» Il y a, dit l'abbé Trublet, deux sortes d'exac» titude dans le style; une exactitude philosophi» que, & une exactitude grammaticale. La pre» mière consiste à se servir des termes, des tours, & » des constructions les plus propres à bien rendre » la pensée ou le sentiment qu'il s'agit d'exprimer: » la seconde consiste dans l'observation des lois de » la Grammaire. Il faut avoir cette seconde exac» titude toutes les fois qu'elle ne nuit point à » l'autre, & y manquer sans scrupule quand elle » y nuit. On est blâmable d'y manquer par né» gligence ou par ignorance. Mais on attribue » quelquefois, à l'une ou à l'autre de ces deux » causes, une prétendue faute contre la *Pureté* du » style, qui a été faite exprès & à dessein: on a » voulu éviter une faute plus considérable, ou ne » pas perdre une beauté. Toutes les règles parti» culières, à plus forte raison celles de la Gram» maire, doivent être sacrifiées à la grande règle » de plaire: il faut tâcher néanmoins de tout ac» corder, & il est rare que cela ne soit pas pos» sible » (*M. Beauzée.*)

(N.) PURISTE, s. m. Celui qui affecte trop de parler avec *Pureté*: on vient de voir, dans l'article précédent, quelle est la cause ordinaire de ce vice, & comment on doit le prévenir.

Mais il est encore une autre espèce de *Puristes*, qui ont l'affectation pédantesque de censurer les plus grands écrivains, comme un régent corrigeroit la composition fautive d'un de ses écoliers: qu'il paroisse un ouvrage bien conçu, bien écrit digne des suffrages du Public;

Et bientôt vous verrez mille auteurs pointilleux,
Pièce à pièce épluchant vos sons & vos paroles,
Interdire chez vous l'entrée aux hyperboles;
Traiter tout noble mot de terme hasardeux;
Et dans tous vos discours, comme monstres hideux,
Huer la Métaphore & la Métonymie,
Grands mots que Pradon croit des termes de Chimie.

» Racine, dit l'abbé du Bos (*Réflex. critiq.* Part. *II*, sect. 28), » a-t-il mis au jour une » tragédie, dont on n'ait pas imprimé une criti» que qui la rabaissoit au rang des pièces mé» diocres, & qui concluoit à placer l'auteur dans » la classe de Boyer & de Pradon »? Les auteurs de ces critiques étoient de ces pitoyables *Puristes*, qui, ne voyant partout que solécismes, que barbarismes, qu'impropriétés, seroient plus propres, si on daignoit les croire, à décourager les bons écrivains & à apauvrir la langue, qu'à produire les effets contraires qu'ils semblent toutefois se proposer. La Postérité a fait justice au poète & à ses censeurs. Racine, comme l'observe son fils, avoit sur les règles de la langue toute la science du plus habile grammairien, & n'a jamais écrit en grammairien: il brave souvent les règles, qu'il connoissoit bien; & il les brave pour servir la langue, dont il méprisoit les règles quand il en consultoit le génie. C'est ainsi qu'il convient d'être *Puriste*.

D'ailleurs, comme l'observe sagement La Bruyére (*Caract.* I), » C'est une expérience » faite, que, s'il se trouve dix personnes qui » effacent d'un livre une expression ou un senti» ment, l'on en fournit aisément un pareil nom» bre qui les réclame. Ceux-ci s'écrient: *Pour» quoi supprimer cette pensée? elle est neuve, » elle est belle, & le tour en est admirable*: & » ceux-là affirment au contraire, ou qu'ils auroient » négligé cette pensée, ou qu'ils lui auroient » donné un autre tour. *Il y a un terme*, disent » les uns, *dans votre ouvrage, qui est rencon» tré & qui peint la chose au naturel; Il y a » un mot*, disent les autres, *qui est hasardé, » & qui d'ailleurs ne signifie pas assez ce que » vous voulez peut être faire entendre*: & c'est » du même trait & du même mot que tous ces » gens s'expliquent ainsi; & tous sont connois» seurs & passent pour tels. Quel autre parti, » pour un auteur, que d'ôser pour lors être de » l'avis de ceux qui l'approuvent »? (*M. Beauzée.*)

(N.) PYRRHICHE *ou* PYRRHIQUE, s. m. C'est, dans la Poésie grèque & latine, un pied de deux syllabes brèves, comme *Dĕŭs*, *mĕă*. Selon Hésychius, il est ainsi nommé du nom πυῤῥίχη, d'une danse très-vive, dans laquelle il

dominoit à cauſe de ſa légèreté : & le nom de cette danſe venoit de celui de ſon inventeur, qui, ſelon quelques - uns, fut Pyrrhus de Cydon, & ſelon d'autres, Pyrrhus fils d'Achille.

J'écris *Pyrrhiche*, à cauſe de l'étymologie ; & *Pyrrhique*, à cauſe de la prononciation : cette ſeconde manière convient mieux à notre Orthographe, qui n'a déjà que trop d'équivoques. (*M. BEAUZÉE.*)

Q

Q, ſ. m. *Grammaire.* C'eſt la dix ſeptième lettre & la treizième conſonne de notre alphabet. Comme elle eſt toujours ſuivie d'un *u*, ſi ce n'eſt dans un petit nombre de mots, comme *coq*, *cinq*, nous terminons par cette voyelle le nom de la conſonne *Q*, & nous la nommons *Cu*. Le ſyſtême naturel de l'épellation veut que nous la nommions *Que* ou *Ke*. Cette lettre répond au κ des grecs & au ק des hébreux.

L'articulation, repréſentée par cette lettre eſt la même que celle du *k* ou du *c* devant *a*, *o*, *u* (*Voyez* K & C). C'eſt une articulation linguale, dentale, & forte, dont la foible répond au γ des grecs & au ג des hébreux : la pointe de la langue s'appuie contre les dents inférieures, & la racine s'élève pour préſenter à l'air l'obſtacle qui doit en procurer l'exploſion. C'eſt pourquoi ces deux articulations paroiſſent retentir au fond de la bouche & dans la trachée - artère ; d'où vient que la plupart des grammairiens les regardent comme gutturales, ſurtout les allemands : *Gutturales appello*, dit Wachter, *quæ in regione gutturis formantur* (Gloſſar. germ. *Proleg. ſect.* ij, §. 20). Mais comme l'inſtrument qui opère ces articulations eſt la langue appuyée contre les dents inférieures ; je crois qu'il vaut mieux caractériſer l'exploſion par ce méchaniſme, que par le lieu où elle s'opère. Elle a en outre d'autres liaiſons d'affinité avec les autres articulations linguales & dentales ; & je les ai détaillées ailleurs. *Voyez* LINGUALE.

Comme articulation linguale, elle eſt analogue & commuable avec les autres de la même claſſe ; mais comme dentale, elle a encore plus d'analogie avec les dentales, & plus avec ſa foible qu'avec toutes les autres.

Comme lettre, c'eſt un meuble qui ſeroit abſolument inutile dans notre alphabet, s'il étoit raiſonné & deſtiné à peindre les éléments de la voix de la manière la plus ſimple ; & ce vice eſt commun au *Q* & au *K*. Priſcien en a fait la remarque il y a long temps ; quoique j'aye déja rapporté ailleurs ſes paroles à ce ſujet, je les citerai encore ici. *K* & *Q*, dit-il, *quamvis figurâ & nomine videantur aliquam habere differentiam cum C, tamen eandem tam in ſono quam in metro continent poteſtatem ; & K quidem penitùs ſupervacua eſt* (*Libro 1*). Priſcien ne ſe déclare que contre l'inutilité de la lettre *K*, quoiqu'au fond le *Q* ne ſoit pas plus néceſſaire : ce grammairien aparemment étoit de ceux qui jugeoient le *Q* néceſſaire pour indiquer que la lettre *u* formoit une diphthongue avec la voyelle ſuivante, au lieu qu'on employoit le *c* lorſque les deux voyelles feſoient deux ſyllabes ; ainſi voyons-nous encore *qui* monoſyllabe au nominatif, & *cui* diſſyllabe au datif.

Il feſoit très-bien de s'en tenir à l'uſage de ſa langue ; mais en y obéiſſant, il auroit pu & dû l'apprécier. Si l'on avoit fait uſage de la diérèſe, qu'on eût écrit *cui* au nominatif, & *cuï* au datif ; on ne ſeroit pas tombé dans l'inconvénient réel de repréſenter la même articulation par deux ſignes différents. Si donc Varron & Licinius Calvus ſont répréhenſibles pour avoir rejeté le *Q*, ce n'eſt pas, comme le dit Lancelot dans ſa *Méthode latine* (*Traité des lettres*, chap. *ix*, §. 1), parce qu'elle devoit être retenue à cauſe de cette diſtinction ; mais parce qu'ils contrediſoient, dans leur pratique, l'uſage dont aucun particulier n'a droit de s'écarter, mais que tout homme de Lettres peut diſcuter & juger.

» On doit obſerver, dit Duclos (*Rem.* ſur le *chap.* ij de la *I part.* de la *Gramm. génér.*), » que le ſon du *Q* eſt plus ou moins fort dans » des mots différents : il eſt plus fort dans *ban-* » *queroute* que dans *banquet* . . . . Le *g* (gue) » eſt auſſi plus ou moins fort ; il eſt plus fort » dans *guenon* que dans *gueule* ». J'avoue que je n'avois jamais aperçu & que je n'aperçois point encore cette différence ; & je ſuis, à cet égard, organiſé comme M. Harduin, ſecrétaire perpétuel de l'Académie d'Arras, dont je viens d'emprunter les termes (*Rem. diverſes ſur la pronon. pag.* 123). Je ſerois même tenté de croire que ce qui trompe ici la ſagacité de l'illuſtre ſecrétaire de l'Académie françoiſe, c'eſt la différence même des ſons qui ſuivent l'une ou l'autre de ces conſonnes, ou la différente quantité du même ſon.

L'abbé Danet, dans ſon Dictionnaire françois - latin, dit que le *Q* eſt une lettre double ; car ſa figure, dit - il, eſt compoſée d'un *C* & d'un *U* renverſés, joints enſemble, qui font le même ſon. S'il faut prendre cette preuve à la lettre, elle eſt plaiſante ; parce que les traits de la figure ne font rien à la ſignification : ſi l'auteur a voulu dire autre choſe que ce

que présente la lettre, il s'est très-mal expliqué. Il devoit du moins s'étayer de ce que quelques anciens ont écrit *Q* pour *cu*, comme *qi*, *qæ*, *qid* pour *qui*, *quæ*, *quid*. Mais on lui auroit répliqué ce que l'auteur de la *Méthode latine* répond à ceux qui emploient cet argument : 1°. que les anciens s'abstenoient d'écrire *u* après *q*, *a* après *k*, *e* après *d*, &c; parce que le nom épellatif de la lettre avertissoit assez de la voyelle suivante, quand elle devoit être la même que celle de l'épellation alphabétique; ce qui, pour le dire en passant, donne lieu de présumer que la méthode de Masclef pour lire l'hébreu, pourroit bien n'être pas si éloignée qu'on l'imagine de l'ancienne manière de lire. (*Voyez* POINT) : 2°. que, quand les anciens écrivoient *qi*, *qæ*, *qid*, peut-être prononçoient-ils de même, selon la remarque de Quintilien : *Fortasse etiam sicut scribebant, ita loquebantur.*

Q, comme lettre numérale, valoit 500; & surmonté d'une petite barre, Q̄ valoit 500000.

Dans les noms propres des romains, *Q* signifioit *Quintus* ou *Quintius*.

Sur nos monnoies, cette lettre indique qu'elles ont été frapées à Perpignan. (*M. BEAUZÉE.*)

QUALITÉ, TALENT. *Synonymes.*

Les *Qualités* forment le caractère de la personne; les *Talents* en font l'ornement. Les premiers rendent bon ou mauvais, & influent fortement sur l'habitude des mœurs : les seconds rendent utile ou amusant, & ont grande part au cas qu'on fait des gens.

On peut se servir du mot de *Qualité* en bien & en mal; mais on ne prend qu'en bonne part celui de *Talent.*

L'homme est un mélange de bonnes & de mauvaises *Qualités*, quelquefois bisarre jusqu'à rassembler en lui les extrêmes. Il y a des gens à *Talents* sujets à se faire valoir, & dont il faut souffrir pour en jouïr : mais, à cet égard, je croisqu'il vaut encore mieux essuyer le caprice du renchéri, que la fatigue de l'ennuyeux.

Les *Qualités* du cœur sont les plus essencielles; celles de l'esprit sont les plus brillantes. Les *Talents* qui servent aux besoins sont les plus nécessaires; ceux qui servent aux plaisirs sont les mieux récompensés.

On se fait aimer ou haïr par ses *Qualités*; on se fait rechercher par ses *Talents.*

Des *Qualités* excellentes jointes à de rares *Talents* font le parfait mérite. (*L'abbé GIRARD.*)

QUAND, LORSQUE. *Synonymes.*

Ce sont deux mots établis pour marquer de certaines dépendances & circonstances dans les évènements qu'ils raprochent. Mais *Quand* paroît plus propre pour marquer la circonstance du temps; & *Lorsque* semble mieux convenir pour marquer celle de l'occasion. Ainsi, je dirois: Il faut travailler *quand* on est jeune; il faut être dociles *lorsqu'*on nous reprend à propos : On ne fait jamais tant de folies que *quand* on aime; on se fait aimer *lorsqu'*on aime : Le chanoine va à l'église *quand* la cloche l'avertit d'y aller; il fait son devoir *lorsqu'*il assiste aux offices. (*L'abbé GIRARD.*)

QUANT, POUR. *Synonymes.*

Ces deux mots sont très synonymes. *Pour* me paroît cependant avoir meilleure grâce dans le discours, lorsqu'il s'agit de la personne ou de la chose qui régit le verbe suivant : *Quant* me paroît y mieux figurer, lorsqu'il s'agit de ce qui est régi par le verbe. Je dirois donc, *Pour* moi, je ne me mêle d'aucune affaire étrangère; *Quant* à moi, tout m'est indifférent.

La religion des personnes éclairées consiste dans une foi vive, dans une Morale pure, & dans une conduite simple, guidées par l'autorité divine & soutenues par la raison. *Pour* celle du peuple, elle consiste dans une crédulité aveugle & dans les pratiques extérieures, autorisées par l'éducation & affermies par l'habitude. *Quant* à celle des gens d'Église, on ne la connoitra au juste que quand on en aura séparé les intérêts temporels. (*L'abbé GIRARD.*)

QUANTITÉ, s. f. *Grammaire.* Par *Quantité* l'on entend, en Grammaire, la mesure de la durée du son dans chaque syllabe de chaque mot. » On » mesure les syllabes, dit l'abbé d'Olivet (*Prosod. franç. pag.* 53), » non pas relativement à la » lenteur ou à la vitesse accidentelle de la prononciation, mais relativement aux proportions immuables qui les rendent ou longues ou brèves. Ainsi, » ces deux médecins de Molière (*l'Amour médecin* » *act. II*, *sc.* 5), l'un qui alonge excessivement » ses mots, & l'autre qui bredouille, ne laissent » pas d'observer également la *Quantité*; car quoi- » que le bredouilleur ait plus vite prononcé une » longue que son camarade une brève, tous les » deux ne laissent pas de faire exactement brèves » celles qui sont brèves, & longues celles qui sont » longues; avec cette différence seulement, qu'il » faut à l'un sept ou huit fois plus de temps qu'à » l'autre pour articuler ».

La *Quantité* des sons, dans chaque syllabe, ne consiste donc point dans un raport déterminé de la durée du son, à quelqu'une des parties du temps que nous assignons par nos montres, à une minute, par exemple, à une seconde, *&c.* Elle consiste dans une proportion invariable entre les sons, qui peut être caractérisée par des nombres : en sorte qu'une syllabe n'est longue ou brève dans un mot que par relation à une autre syllabe qui n'a pas la même *Quantité.* Mais quelle est cette proportion ?

Longam esse duorum temporum, *brevem unius*, *etiam pueri sciunt.* (Quintil. *IX.* iv, 5). » Un » temps, dit l'abbé d'Olivet (*pag.* 49), est ici » ce qu'est le point dans la Géométrie, & l'unité » dans les nombres ». C'est à dire que ce temps *n'est un*, que relativement à un autre qui en est le double, & qui est par conséquent comme *deux ;* que le même temps, qui est *un* dans cette hypothèse, pourroit être considéré comme *deux* dans une autre supposition, où il seroit comparé avec un autre temps qui n'en seroit que la moitié. C'est en effet de cette manière qu'il faut calculer l'appréciation des temps syllabiques, si l'on veut pouvoir concilier tout ce que l'on en dit.

On distingue généralement les syllabes en longues & brèves, & *on assigne*, dit l'abbé d'Olivet, *un temps à la brève & deux temps à la longue* (Ibid.). » Mais cette première division des syl» labes ne suffit pas, ajoûte-t-il un peu plus loin : » car il y a des longues plus longues, & des » brèves plus brèves les unes que les autres ». Il indique les preuves de cette assertion, dans le *Traité de l'arrangement des mots*, par Denys d'Halicarnasse (*chap.* xv); & dans l'ouvrage de G. J. Vossius, *De arte grammaticâ* (II. *xij*), où il a, dit-on, oublié ce passage formel de Quintilien : *Et longis longiores*, *& brevibus sunt breviores syllabæ* (IX. *iv.*)

Que suit-il de là ? Le moins qu'on puisse donner à la plus brève, c'est un temps, de l'aveu du savant prosodiste françois. J'en conclus qu'il juge donc lui-même ce temps indivisible, puisque sans cela on pourroit donner moins à la plus brève : donc le moins qu'on puisse donner de plus à la moins brève, sera un autre temps; la longue aura donc au moins trois temps ; & la plus longue, qui aura au dela de trois temps, en aura au moins quatre. Dans ce cas, que devient la maxime de Quintilien, reçue par l'abbé d'Olivet, *Longam esse duorum temporum*, *brevem unius ?*

Mais notre prosodiste augmente encore la difficulté. » Je dis sans hésiter, c'est lui qui parle (*pag.* 51) » que nous avons nos brèves & nos » plus brèves, nos longues & nos plus longues. » Outre cela, nous avons notre syllabe féminine » plus brève que la plus brève des masculines : » je veux dire celle où entre l'*e* muet, soit qu'il » fasse la syllabe entière, comme il fait la der» nière du mot *armée ;* soit qu'il accompagne une » consonne, comme dans les deux premières du » mot *revenir.* Quoiqu'on l'appelle *muet*, il ne » l'est point ; car il se fait entendre. Ainsi, à » parler exactement nous aurions cinq temps syl» labiques, puisqu'on peut diviser nos syllabes en » muettes, brèves, moins brèves, longues & plus » longues ». Par conséquent le moindre temps syllabique étant envisagé comme indivisible par l'auteur, la moindre différence qu'il puisse y avoir d'un de nos temps syllabiques à l'autre, est cet élément indivisible, & ils seront entre eux dans la progression des nombres naturels 1, 2, 3, 4, 5.

Notre illustre académicien répondra peut-être que je lui prête des conséquences qu'il n'a point avouées : qu'il a dit positivement que la plus brève auroit un temps; que la moins brève auroit un peu au dela d'un temps, mais sans pouvoir emporter deux temps entiers ; qu'ainsi la longue auroit justement deux temps, & la plus longue un peu au dela. Je conviens que tel est le systême de la *Prosodie françoise ;* mais je réponds, 1°. qu'il est inconséquent, puisque l'auteur commence par poser que le moins qu'on puisse donner à la plus brève, c'est un temps; ce qui est déclarer ce *moins* un élément indivisible, quoiqu'on le divise ensuite pour fixer la gradation de nos temps syllabiques, sans excéder les deux temps élémentaires : 2°. que cette inconséquence même n'est pas encore suffisante pour renfermer le systême de la *Quantité* dans l'espace de deux temps élémentaires, puisqu'on est forcé de laisser aller la plus longue de nos syllabes un peu au dela des deux temps; & que par conséquent il reste toujours à concilier les deux principes de Quintilien, que la brève est d'un temps & la longue de deux, & que cependant il y a des syllabes plus ou moins longues, ainsi que des brèves plus ou moins brèves : 3°. que, dans ce systême, on n'a pas encore compris nos syllabes muettes, plus brèves que nos plus brèves masculines ; ce qui reculeroit encore les bornes des deux temps élémentaires : 4°. enfin que, sans avoir admis explicitement les conséquences du principe de l'indivisibilité du premier temps syllabique, on doit cependant les admettre dans le besoin, puisqu'elles suivent nécessairement du principe ; & qu'au reste c'est peut-être le parti le plus sûr pour graduer d'une manière raisonnable les différences de *Quantité* qui distinguent les syllabes.

Pour ce qui concerne la conciliation de ce calcul avec le principe, connu des enfants même, que l'art métrique, en grec & en latin, ne connoît que des longues & des brèves : il ne s'agit que de distinguer la *Quantité* naturelle & la *Quantité* artificielle.

La *Quantité* naturelle est la juste mesure de la durée du son dans chaque syllabe de chaque mot que nous prononçons conformément aux lois du méchanisme de la parole & de l'usage national.

La *Quantité* artificielle est l'appréciation conventionnelle de la durée du son dans chaque syllabe de chaque mot, relativement au méchanisme artificiel de la versification métrique & du rhythme oratoire.

Dans la *Quantité* naturelle, on peut remarquer des durées qui soient entre elles comme les nombres 1, 2, 3, 4, 5, ou même dans une autre progression : & ceux qui parlent le mieux une

langue, ſont ceux qui ſe conforment le plus exactement à toutes les nuances de cette progreſſion quelconque. Les femmes du grand monde ſont ordinairement les plus exactes en ce point, ſans y mettre du pédantiſme. Cicéron (*De Orat.* III. 21) en fait la remarque ſur les dames romaines, dont il attribue le ſuccès à la retraite où elles vivoient. Mais ſi l'on peut dire que la retraite conſerve plus sûrement les impreſſions d'une bonne éducation, on peut dire auſſi qu'elle fait obſtacle aux impreſſions de l'Uſage, qui eſt, dans l'art de parler, le maître le plus sûr, ou même l'unique qu'il faille ſuivre : nous voyons en effet que des Savants très-profonds s'expriment ſans exactitude & ſans grâce, parce que, continuellement retenus par leurs études dans le ſilence de leur cabinet, ils n'ont avec le monde aucun commerce qui puiſſe rectifier leur langage; & d'ailleurs les ſuccès de nos dames, en ce genre, ne peuvent plus être attribués à la même cauſe que ceux des dames romaines, puiſque leur manière de vivre eſt ſi différente. La bonne raiſon eſt celle qu'allègue l'abbé d'Olivet (*pag. 99*); c'eſt qu'elles ont, d'une part, les organes plus délicats que nous, & par conſéquent plus ſenſibles, plus ſuſceptibles des moindres différences; & de l'autre, plus d'habitude & plus d'inclination à diſcerner & à ſuivre ce qui plaît. A peine diſtinguons-nous dans les ſons toutes les différences appréciables; nos dames y démêlent toutes les nuances ſenſibles : nous voulons plaire, mais ſans trop de frais; & rien ne coute aux dames, pourvu qu'elles puiſſent plaire.

S'il avoit fallu tenir un compte rigoureux de tous les degrés ſenſibles ou même appréciables de *Quantité*, dans la verſification métrique ou dans les combinaiſons harmoniques du rhythme oratoire; les difficultés de l'art, exceſſives ou même inſurmontables, l'auroient fait abandonner avec juſtice, parce qu'elles auroient été ſans un juſte dédommagement : les chef-d'œuvres des Homère, des Pindare, des Virgile, des Horace, des Démoſthène, des Cicéron, ne ſeroient jamais nés; & ces noms illuſtres, enſevelis dans les ténèbres de l'oubli qui eſt dû aux hommes vulgaires, n'enrichiroient pas aujourdhui les faſtes littéraires. Il a donc fallu que l'art vînt mettre la nature à notre portée, en réduiſant à la ſimple diſtinction de longues & de brèves toutes les ſyllabes qui compoſent nos mots. Ainſi, la *Quantité* artificielle regarde indiſtinctement comme longues toutes les ſyllabes longues, & comme brèves toutes les ſyllabes brèves, quoique les unes ſoient peut-être plus ou moins longues, & les autres plus ou moins brèves. Cette manière d'enviſager la durée des ſons n'eſt point contraire à la manière dont les produit la nature; elle lui eſt ſeulement inférieure en préciſion, parce que plus de préciſion ſeroit inutile ou nuiſible à l'art.

Les ſyllabes des mots ſont longues ou brèves, ou par nature ou par uſage.

1°. Une ſyllabe d'un mot eſt longue ou brève par nature, quand la voix qui la conſtitue dépend de quelque mouvement organique que le mechaniſme doit exécuter avec aiſance ou avec célérité, ſelon les lois phyſiques qui le dirigent.

C'eſt par nature que de deux voyelles conſécutives dans un même mot, l'une des deux eſt brève, & ſurtout la première; que toute diphthongue eſt longue, ſoit qu'elle ſoit uſuelle ou qu'elle ſoit factice; que, ſi par licence on décompoſe une diphthongue, l'une des deux voix élémentaires devient brève, & plus communément la première. *Voyez* Hiatus.

On peut regarder encore comme naturelle une autre règle de *Quantité*, que Deſpautère énonce en deux vers :

> *Dum poſtponuntur vocali conſona bina*
> *Aut duplex, longa eſt poſitu . . .*

& que l'on trouve rendue par ces deux vers françois dans la *Méthode latine* de Port-Royal :

> La voyelle longue s'ordonne
> Lorſqu'après ſuit double conſonne.

Ceci doit s'entendre du ſon repréſenté par la voyelle; & ſa poſition conſiſte à être ſuivi de deux articulations prononcées, comme dans la première ſyllabe de *cārmen*, dans la ſyllabe *pōſt*, dans *at* ſuivi de *pius*, *āt pius Æneas*, &c. C'eſt que l'on ne tient alors aucun compte des ſyllabes phyſiques qui ont pour âme l'*e* muet qui ſuit néceſſairement toute conſonne qui n'eſt pas avant une autre voyelle; & qu'en conſéquence on rejette ſur le compte de la voyelle antécédente le peu de temps qui apartient à l'*e* muet que la première des deux conſonnes amène néceſſairement, mais ſourdement. Ainſi, la prononciation uſuelle ne fait que deux ſyllabes de *carmen*, quoique l'articulation *r* y introduiſe néceſſairement un *e* muet, & que l'on prononce naturellement *ca-re-mè-ne :* cet *e* muet eſt ſi bref, qu'on le compte abſolument pour rien; mais il eſt ſi réel, que l'on eſt forcé d'en retenir la *Quantité* pour en augmenter celle de la voyelle précédente.

L'auteur de la *Méthode latine* (*Traité de la* Quantité, *règl. IV*) obſerve que, pour faire qu'une ſyllabe ſoit longue par poſition, il faut au moins qu'il y ait une des conſonnes dans la ſyllabe même qu'on fait longue. Car, dit-il, ſi elles ſont toutes deux dans la ſuivante, cela ne la fait pas longue d'ordinaire. Cette remarque eſt peu philoſophique; parce que deux conſonnes ne peuvent apartenir à une même ſyllabe phyſique, & qu'une conſonne ne peut influer en rien ſur une voyelle précédente. (*Voyez* H). Ainſi, que les deux conſonnes apartiennent au mot ſuivant, ou qu'elles ſoient toutes deux dans le même mot que la voyelle précédente, ou enfin que l'une ſoit dans le même mot que la

voyelle & l'autre dans le mot ſuivant; il doit toujours en réſulter le même effet proſodique, puiſque c'eſt toujours la même choſe. Le vers qu'on nous cite de Virgile (*Énéid. IX*, 37):

Ferte citi ferrum, date telā ſcandite muros,

eſt donc dans la règle générale, ainſi que l'uſage ordinaire des grecs à cet égard, & ce que l'on traite d'affectation dans Catulle & dans Martial.

On peut objecter ſur cela, que la liberté que l'on a, en grec & en latin, de faire brève ou longue une voyelle originairement brève, quand elle ſe trouve par haſard ſuivie d'une muète & d'une liquide, ſemble prouver que la règle d'alonger la voyelle ſituée devant deux conſonnes n'eſt pas dictée par la nature, puiſque rien ne peut diſpenſer de ſuivre l'impreſſion de la nature. Mais il faut prendre garde que l'on ſuppoſe, 1°. qu'originairement la voyelle eſt brève, & que pour la faire longue, il faut aller contre la règle qui l'avoit rendue brève; car ſi elle étoit originairement longue, loin de la rendre brève, le concours de la muète & de la liquide ſeroit une raiſon de plus pour l'alonger: 2°. il faut que, des deux conſonnes, la ſeconde ſoit liquide, c'eſt à dire qu'elle s'allie ſi bien avec la précédente qu'elle paroiſſe n'en faire plus qu'une avec elle; or dès qu'elle paroît n'en faire qu'une, on ne doit ſentir que l'effet d'une, & la brève a droit de demeurer brève; ſi on veut appuyer ſur les deux, la voyelle doit devenir longue.

On objectera encore, que l'uſage de notre Orthographe eſt diamétralement oppoſé à cette prétendue loi de la nature, puiſque nous redoublons la conſonne d'après une voyelle que nous voulons rendre brève. Nos pères, ſelon l'abbé d'Olivet (*pag.* 22), ont été ſi fidèles à notre Orthographe, que ſouvent ils ont ſecoué le joug de l'étymologie, comme dans *couronne*, *perſonne*, où ils redoublent la lettre *n*, de peur qu'on ne faſſe la pénultième longue en françois, ainſi qu'en latin. » Quoique le ſecond *t* ſoit muet dans *tette*, » dans *patte*, c'eſt, dit-il (*pag.* 23) une néceſſité » de continuer à les écrire ainſi, parce que le » redoublement de la conſonne eſt inſtitué pour » abréger la ſyllabe, & que nous n'avons point » d'accent, point de ſigne qui puiſſe y ſuppléer ».

La réponſe à cette objection eſt fort ſimple. Nous écrivons deux conſonnes à la vérité; mais nous n'en prononçons qu'une: or la *Quantité* de la voix eſt une affaire de prononciation, & non d'Orthographe; ſi bien que, dès que nous prononcerons les deux conſonnes, nous alongerons inévitablement la voyelle précédente. Quant à l'intention qu'ont eue nos pères, en inſtituant le redoublement de la conſonne dans les mots où la voyelle précédente eſt brève; ce n'a point été de l'abréger, comme le dit l'auteur de la *Proſodie françoiſe*, mais d'indiquer ſeulement qu'elle eſt brève. Le moyen étoit-il bien choiſi? Je n'en crois rien; parce que le redoublement de la conſonne, dans l'Orthographe, devroit indiquer naturellement l'effet que produit dans la prononciation le redoublement de l'articulation, qui eſt de rendre longue la ſyllabe qui précède. Nous n'avons point de ſigne, dit-on, qui puiſſe y ſuppléer. Duclos, dans ſes *Remarques* manuſcrites ſur cet endroit-là même, demande s'il ne ſuffiroit pas de marquer les longues par un circonflexe, & les brèves par la privation d'accent. Nous pouvons déja citer quelques exemples autoriſés: *matin*, commencement du jour, a la première brève, & il eſt ſans accent; *mâtin*, eſpèce de chien, a la première longue, & il a le circonflexe: c'eſt la même choſe de *tache*, ſouillure, & *tâche* que l'on a à faire; de *ſur*, prépoſition, & *ſûr*, adjectif; de *jeune* d'âge, & *jeûne*, abſtinence. Y auroit-il plus d'inconvénient à écrire *il tète* & la *tête*, la *pâte* du pain, & la *pate* d'un animal; vu ſurtout que nous ſommes déja en poſſeſſion d'écrire avec le circonflexe ceux de ces mots qui ont la première longue?

2°. Une ſyllabe d'un mot eſt longue ou brève par l'uſage ſeulement, lorſque le méchaniſme de la prononciation n'exige dans la voix, qui en eſt l'âme, ni longueur ni brièveté.

Il y a dans toutes les langues un plus grand nombre de longues ou de brèves uſuelles, qu'il n'y en a de naturelles. Dans les langues qui admettent la verſification métrique & le rhythme calculé, il faut aprendre ſans réſerve la *Quantité* de toutes les ſyllabes des mots, & en ramener les loix, autant qu'il eſt poſſible, à des points de vûe généraux: cette étude nous eſt abſolument néceſſaire pour pouvoir juger des différents mètres des grecs & des latins. Dans nos langues modernes, l'Uſage eſt le meilleur & le plus ſûr maître de *Quantité* que nous puiſſions conſulter; mais dans celles qui admettent les vers rimés, il faut ſurtout faire attention à la dernière ſyllabe maſculine, ſoit qu'elle termine le mot, ſoit qu'elle ait encore après elle une ſyllabe féminine. C'eſt que la rime ne ſeroit pas ſoutenable, ſi les voix correſpondantes n'avoient pas la même *Quantité*: ainſi, dit l'abbé d'Olivet, ces deux vers ſont inexcuſables:

Un auteur à genoux, dans une humble *préfăce*,
Au lecteur qu'il ennuie a beau demander *grāce*.

C'eſt la même choſe de ceux-ci, juſtement relevés par Reſtaut, qui, en faveur de Boileau, cherche mal à propos à excuſer les précédents:

Je l'inſtruirai de tout, je t'en donne *parŏle*,
Mais ſonge ſeulement à bien jouer ton *rōle*.

(*M. Beauzée.*)

(N.) QUATRAIN, f. m. Aſſortiment de quatre vers qui renferment un ſens complet. On peut en diſpoſer les vers de trois manières.

1°. On peut faire rimer le premier avec le troiſième, & le ſecond avec le quatrième ; comme dans cet exemple de Malherbe, pour ſervir d'inſcription à une fontaine :

Vois-tu, Paſſant, couler cette onde
Et s'écouler incontinent ?
Ainſi fuit la gloire du monde,
Et rien que Dieu n'eſt permanent.

2°. On peut faire rimer le premier avec le quatrième, & le ſecond avec le troiſième ; comme dans cet exemple de La Motte :

Amour, ſi jamais, moins cruel,
Pour moi tu fléchiſſois Sylvie;
Dans ces délices que j'envie
J'oublîrois que je ſuis mortel.

3°. On peut faire ſuccéder les rimes deux à deux, ſans les croiſer ; comme dans cet exemple de Malherbe :

Il n'eſt rien ici-bas d'éternelle durée;
Une choſe qui plaît n'eſt jamais aſſûrée ;
L'épine ſuit la roſe, & ceux qui ſont contents
Ne le ſont pas long temps.

Les *Quatrains* du ſieur de Pibrac ont eu autrefois une réputation méritée ; & elle n'eſt tombée aujourdhui, que parce que le ſtyle en eſt ſuranné. Ils ont été traduits en grec, en latin, en turc, en arabe, & en perſan. Chacun de ces *Quatrains* eſt une moralité, énoncée d'une manière ſimple & d'un ton grave. (*M. Beauzée.*)

(N.) QUESTION, ſ. f. *Belles-Lettres. Philoſophie. Art oratoire.* Toute diſcuſſion philoſophique ou oratoire ſuppoſe un doute à éclaircir; & l'objet du doute eſt la *Queſtion*, le point de la *Queſtion*. *Toutes nos idées viennent-elles des ſens ? La penſée peut-elle être un mode de la matière ?* Voilà des *Queſtions* métaphyſiques. *Eſt-ce dans le vide ou dans un fluïde que les corps celeſtes ſe meuvent ? & agiſſent-ils l'un ſur l'autre par un milieu ou ſans milieu ?* Voilà des *Queſtions* de Phyſique. *Le vice n'eſt-il pas toujours un faux calcul de l'amour propre ? Y a-t-il rien de plus intéreſſant pour l'homme en ſociété, que d'être juſte & bon ?* Voilà des *Queſtions* de Morale.

On voit que les *Queſtions* philoſophiques ſont communément générales : elles le ſont toujours, dans leur principe & dans leur réſultat, lors même que la diſcuſſion roule ſur un objet particulier, comme de ſavoir, par exemple, ſi Socrate n'eût pas mieux fait, en s'échapant de ſa priſon, d'éviter à ſes juges le crime de ſa mort ; ſi Caton d'Utique n'eût pas mieux fait de vivre pour tâcher d'être encore utile à ſa patrie, en inſpirant quelque pudeur à l'ambition de Céſar; ſi Brutus devoit être au nombre des aſſaſſins de ſon ami ?

Les *Queſtions* oratoires ſont auſſi générales, dans ce que les rhéteurs appellent le genre *indéfini*, c'eſt à dire, le genre philoſophique, orné des formes oratoires. Mais, comme je l'ai dit ailleurs, toutes les fois que la *Queſtion* n'en eſt pas réductible à des eſpèces particulières, l'Éloquence eſt perdue : ſon objet doit être uſuel; & quelque eſſor que prenne la ſpéculation, ſon but doit être la pratique. L'épervier s'élève juſqu'aux nues, mais c'eſt pour foudre ſur ſa proie avec plus de rapidité : c'eſt l'image de l'Éloquence qui attaque les vices & les abus, & ſingulièrement de l'Éloquence de la Chaire.

Dans le genre délibératif, où il s'agit d'une réſolution à prendre, il eſt évident que la *Queſtion* eſt particulière ; elle l'eſt de même dans le genre de controverſe, où il s'agit d'un jugement à prononcer. Mais dans l'un & l'autre, il eſt rare qu'elle ne tienne point à quelque principe général.

Rien ne ſemble plus iſolé qu'une *Queſtion* de fait ; elle ne laiſſe pas de conduire ſouvent à la ſolution d'un problême; comme de ſavoir, par exemple, à quel degré de certitude peuvent s'élever les probabilités, ou quelles ſont les forces reſpectives des témoignages & des indices.

Lorſque l'exiſtence du fait ou de la choſe eſt décidée & que l'on ne diſpute que de la qualité, la ſolution dépend toujours d'un principe qui peut lui-même être reçu ou conteſté entre les deux parties.

Milon a-t-il tué Clodius ? voilà un fait que Cicéron conteſte, mais foiblement; & ce n'eſt pas l'endroit où il prétend ſe retrancher. Mais *lequel des deux, de Clodius ou de Milon, a eu deſſein d'attaquer l'autre & lui a tendu des embuches ?* C'eſt ici le point capital. Ce n'eſt donc plus de l'exiſtence, mais de la qualité de l'action qu'il s'agit : ſi elle eſt attaque ou défenſe ; ſi elle eſt compriſe dans ce principe, qu'*un citoyen qui tue un citoyen eſt coupable & digne de mort ;* ou exceptée par celui-ci, que *tout homme a le droit de conſerver ſa propre vie.* C'eſt là ce qu'on appelle l'état de la *Queſtion*.

Le principe n'eſt pas plus conteſté dans le procès qu'Eſchine intente à Démoſthène; ils conviennent tous les deux qu'un mauvais citoyen, un homme corrompu, un orateur pernicieux, eſt indigne des honneurs deſtinés au mérite & à la vertu. Mais que Démoſthène ait été ce mauvais citoyen, ou que ſon zèle, ſon dévoûment, la ſageſſe de ſes conſeils, & les ſervices ſignalés qu'il a rendus à ſa patrie lui ayent mérité la couronne d'or que Cteſiphon lui a décernée; c'eſt le problême de cette grande cauſe, où Démoſthène a déployé toute la vigueur

vigueur de cette dialectique, qui est le nerf de son éloquence.

Lorsque c'est le principe même qui est en *Question*, l'Éloquence & la Philosophie s'y déploient en liberté ; & ce sont les plus belles causes. Telle fut celle de Marc-Antoine, lorsque, forcé d'avouer que Norbanus avoit soulevé le peuple contre Cœpion, il ôsa faire l'apologie d'une sédition populaire. *Toute sédition est criminelle : cela est faux*, disoit Antoine : *toute sédition est un malheur sans doute, mais quelquefois un malheur nécessaire, & c'est alors une action légitime : souvenons-nous que c'est à des séditions que Rome a dû sa liberté.*

Quand l'orateur a réfuté le principe de l'adversaire & qu'il a établi le sien, il lui reste encore le plus souvent à faire voir que la *Question* agitée tient au principe qu'il a posé, & que ses conclusions en sont les conséquences. La cause a donc alors deux points de controverse : d'abord, le principe de droit ; & puis, l'espèce & le raport de la cause avec ce principe. Alors Cicéron recommande de se tenir, le plus que l'on peut, dans la *Question* générale, parce qu'elle offre un champ plus vaste à l'Éloquence, & que l'orateur y est placé comme dans un poste éminent, d'où il domine sur la cause. Il me semble pourtant que l'attention de l'orateur, comme celle du Général d'armée, doit se porter sur le point le plus foible ; & que le principe une fois solidement prouvé, si c'est le fait qui demeure équivoque, c'est vers l'endroit qui périclite que l'Éloquence doit se hâter de réunir tous ses efforts. *Voyez* MOYENS, PREUVE, RHÉTORIQUE. (*M. MARMONTEL.*)

QUESTIONNER, INTERROGER, DEMANDER, *Synonymes.*

On *questionne*, on *interroge*, & l'on *demande* pour savoir : mais il semble que *Questionner* fasse sentir un esprit de curiosité ; qu'*Interroger* suppose de l'autorité ; & que *Demander* ait quelque chose de plus civil & de plus respectueux.

Questionner & *Interroger* font seul un sens : mais il faut ajouter un complément à *Demander* ; c'est à dire que, pour faire un sens parfait, il faut marquer la chose qu'on *demande*.

L'espion *questionne* les gens. Le juge *interroge* les criminels. Le soldat *demande* l'ordre au Général. (*L'abbé GIRARD.*)

(N.) QUIESCENT, E, adj. Terme de Grammaire hébraïque. Les hébraïsants, attachés à la ponctuation massorétique sont obligés, pour la prononciation, de distinguer les lettres en *mobiles*, & *quiescentes*. *Voyez* MOBILE.

Les lettres *quiescentes* sont celles, dit l'abbé Ladvocat (*Gramm. hébr.* pag. 7), qui ne se prononcent pas toujours, parce qu'elles sont comme en repos en certaines occasions : ce sont les quatre אהוי (*aleph*, *hé*, *ou*, *iod*). On les appelle aussi, dit ce grammairien, *Ahéoui* : c'est un mot factice, composé de la réunion des quatre noms des lettres dont il s'agit.

Il remarque que les *quiescentes* se mettent assez souvent l'une pour l'autre dans l'hébreu & dans les autres langues orientales. Cela n'est pas fort étonnant ; des lettres purement orthographiques, & qui ne font rien à la prononciation, peuvent sans conséquence se mettre l'une pour l'autre : il ne doit pas en être de même des mobiles, qui se prononcent toujours.

Il y a apparence que ces *quiescentes* hébraïques répondent aux *muètes* de notre orthographe françoise (*Voyez* MUET). Si cela est, elles indiquent aussi un défaut, je ne dis pas dans l'alphabet hébreu, mais dans la prononciation des massorètes ; puisqu'elles ajoûtent aux indications naturelles de l'alphabet, qui suffisoit sans doute à l'origine pour la prononciation primitive.

Le systême de Masclef, qui fait prononcer toutes les lettres selon leur dénomination alphabétique, n'a aucun besoin de ces distinctions embarrassantes : il semble se raprocher par là de la simplicité originelle ; & à coup sûr, il n'altère pas plus la vraie prononciation des temps où les livres saints furent écrits, que ne le fait le systême massorétique. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) QUOLIBET, s. m. Espèce de pointe commune & triviale, principalement fondée sur l'*Équivoque*. *Voyez* ce mot.

Il est vraisemblable que le nom de *Quolibet* vient de la double entente, qui permet de tourner le sens de l'expression du côté que l'on veut, *quo libet* : & cette origine me paroît plus simple & plus probable qu'aucune de celles qu'on trouve dans la dernière édition du *Dictionnaire étymologique* de Ménage.

» N'est-ce pas un beau triomphe pour certains
» esprits (dit Van-Effen, dans son *Misanthrope*
» Disc. *lxv*), que de vous proposer un discours
» équivoque ; & quand vous entrez dans le sens
» le plus naturel, de vous attraper dans un autre
» sens plus caché, comme dans un piège ? J'avoue
» que j'ai toujours bonne opinion de ceux qui ne
» se défient pas seulement d'un panneau si grossièrement tendu, & que j'ai pitié de celui qui
» s'aplaudit de l'heureuse réussite de son adresse
» ridicule. On lui peut appliquer ce que dit Benserade dans un de ses Rondeaux :

» Des animaux le pire, c'est un sot
» Plein de finesse ».

» Les *Quolibets*, dit le P. Bouhours (*Rem. nouv.* Tom. 1, pag. 569), » ne sont, à proprement parler, que de misérables pointes, qui
» ne portent d'ordinaire sur rien, & où il y a du
» faux presque toujours : ce sont des allusions

» grossières, froides, insipides, qui déplaisent & qui » fatiguent d'autant plus, que celui qui les fait » a dessein de plaire & de réjouir. Je ne parle » pas seulement des vieux *Quolibets*, qui sont » dans la bouche du petit peuple & qui se com- » muniquent de père en fils : *Où est monsieur ?* » *il est sur ses pieds : Où avez-vous diné ? sous* » *le nez : Brûlez votre chemise, & vous n'aurez* » *plus mal dedans*, en parlant à une personne » qui a mal aux dents, *La fortune lui a tourné* » *le dos*, en parlant d'une personne contrefaite, » *&c.* Je parle des *Quolibets* qui se font tout de » nouveau en écrivant ou en parlant, & dont » ceux qui écrivent ou qui parlent se savent quel- » quefois bon gré. Un écrivain qui aura l'esprit » tourné au *Quolibet*, pensera être fort agréable » en disant, pour se moquer d'une exclamation » que son adversaire aura faite, *Son grand* O » *n'est qu'un* o *en chiffres :* il pensera dire un » bon mot, en l'avertissant *de ne pas suivre le* » *grand nombre, de peur d'être un docteur à* » *la douzaine* . . . Un fameux prédicateur, pré- » chant devant un grand prince, ayant pris pour » son texte *Omnis caro fœnum* (*Isaï*, xl. 6), » commença par dire, *Monseigneur, foin de* » *vous, foin de moi, foin de tous les hommes ;* » *OMNIS CARO FŒNUM* . . . C'est déshonorer » la sainteté de la parole divine par une expres- » sion basse & bouffonne; & blesser la dignité de » notre langue, qui ne peut souffrir qu'on plai- » sante mal à propos & grossièrement. Ce n'est » pas qu'il n'y ait des occasions où un *Quolibet* » peut trouver sa place ; mais ces occasions sont » rares, & il faut que le *Quolibet* soit spirituel & » délicat, s'il peut y avoir de l'esprit & de la » délicatesse dans les *Quolibets* ».

J'ajoûterai, s'il s'agit d'un *Quolibet* ancien & déja connu, que l'emploi doit en être ingénieux & extraordinaire, afin qu'anobli par le mérite d'une application inattendue, il puisse faire en quelque sorte oublier le vice de sa trivialité. Voici l'exemple d'un *Quolibet* fort trivial & très-bas, placé avec esprit & anobli par les circonstances ; c'est dans le dernier vers du fameux Songe de Patris :

Je songeois cette nuit que, de mal consumé,
Côte à côte d'un pauvre on m'avoit inhumé;
Et que, n'en pouvant pas souffrir le voisinage,
En mort de qualité je lui tins ce langage :
Retire-toi, Coquin, va pourrir loin d'ici;
Il ne t'apartient pas de m'aprocher ainsi.
« Coquin ! ce me dit-il d'une arrogance extrême;
» Va chercher tes coquins ailleurs, Coquin toi-même:
» Tous ici sont égaux ; je ne te dois plus rien,
» *Je suis sur mon fumier comme toi sur le tien* ».

Ce qu'il y a d'ingénieux, c'est d'avoir mis le *Quolibet* dans la bouche d'un homme de la lie du peuple, qui naturellement ne pouvoit guère prendre un ton plus èlevé sans choquer la vraisemblance; & la similitude tacite des vanités de la grandeur avec ce qu'il y a de plus abject dans la nature, donne au *Quolibet*, qui ne se montre ainsi que par comparaison, un degré d'élévation qui l'anoblit en cet endroit. « Si Virgile a dit qu'il tiroit des » perles du fumier d'Ennius; ne peut-on pas » dire, observe encore Bouhours, que Patris a » changé le fumier même en quelque chose de pré- » cieux ?

» Comme il est difficile de rencontrer toujours » si heureusement ; à parler en général, le bon sens » veut que, dans les ouvrages d'esprit, on évite » toutes sortes de *Quolibets*, de peur que, sans y » penser, on ne tombe dans ce style froid, qui » déplaît tant à Longin & à son traducteur. Il faut » même s'abstenir, dans la conversation la plus » enjouée & la plus libre, de tout ce qui a l'air » de . . . *Quolibet ;* & s'il échape quelque plai- » santerie de cette nature, il ne faut pas manquer » de faire entendre ou de laisser entrevoir, que c'est » une méchante plaisanterie qu'on dit exprès ; il est » bon de s'en moquer le premier : car si, au sen- » timent de Pascal, un diseur de bons mots est un » mauvais caractère, que sera-ce d'un diseur de mé- » chants mots ? Tout cela n'empêche pas néanmoins » qu'on ne puisse quelquefois user d'un jeu de paroles » pour s'expliquer finement : & c'est ainsi que, quand » on parla du mariage de Catherine, sœur de » Henri IV, avec le duc de Bar, la princesse, qui » aimoit ailleurs, si on en croit la chronique scan- » daleuse, dit de bonne foi qu'*elle ne trouvoit pas* » *son* comte *dans cette alliance*, fesant allusion à » la qualité de celui qu'elle aimoit ».

» Il en est peut-être quelquefois de ces traits, » dit encore Van-Effen (*loc. cit.*), comme des » faux brillants, qu'on a si ingénieusement mis en » œuvre, qu'ils font presque autant d'honneur à ceux » qui s'en parent que les bijoux les plus précieux... » Mais à quoi servent les *Quolibets* . . . qu'à » confondre ceux qui s'y amusent avec les crocheteurs » & les savetiers, qui d'ordinaire font les rieurs de » leur voisignage » ? (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) QUOLIBÉTIQUE, adj. Fécond en *Quolibets*. Surchargé de *Quolibets*. On dit, Écrivain *quolibétique*, Style *quolibétique*, Conversation *quolibétique*. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) QUOLIBÉTISTE, s. m. & f. Celui, celle qui aime les *Quolibets*. Le prétendu art des *Quolibets* est si aisé & en même temps si peu utile, que c'est avec raison que l'on ne fait aucun cas d'un *Quolibétiste*. Une chercheuse d'esprit est ridicule, mais une *Quolibétiste* est méprisable. (*M. BEAUZÉE.*)



R, f. f. *Grammaire.* C'eſt la dix-huitième lettre & la quatorzième conſonne de notre alphabet. Nous l'appelons *erre*, nom féminin en effet : mais le nom qui lui conviendroit pour la juſteſſe de l'épellation eſt *re*, f. m. C'eſt le ρ des grecs, & le ר des hébreux

Cette lettre repréſente une articulation linguale & liquide, qui eſt l'effet d'un trémouſſement fort vif de la langue dans toute ſa longueur. Je dis *dans toute ſa longueur ;* & cela ſe vérifie par la manière dont prononcent certaines gens qui ont le filet de la langue beaucoup trop court : on entend une exploſion gutturale, c'eſt à dire, qui s'opère vers la racine de la langue, parce que le mouvement n'en devient ſenſible que vers cette région. Les enfants au contraire, pour qui, faute d'habitude, il eſt très-difficile d'opérer aſſez promptement ces vibrations longitudinales de la langue, en élèvent d'abord la pointe vers les dents ſupérieures, & ne vont pas plus loin : de là l'articulation *l* au lieu de *r* ; & ils diſent *mon pèle*, *ma mèle*, *mes flèles*, *paller* pour *parler*, *coulil* pour *courir*, &c.

Les trois articulations *l*, *r*, *n*, ſont commuables entre elles, comme je l'ai montré ailleurs. (*Voyez* L). Les articulations *ſ* & *r* ſont auſſi commuables entre elles : parce que, pour commencer *r*, la langue ſe diſpoſe comme pour le ſifflement *ſ*; elle n'a qu'à garder cette ſituation pour le produire. De là vient, comme le remarque l'auteur de la *Méthode* de Port-Royal (*Traité des lettres*, ch. *xj*), que tant de noms latins ſe trouvent en *er* & en *is*, comme *vomer* & *vomis*, *ciner* & *cinis*, *pulver* & *pulvis ;* & des adjectifs, *ſaluber* & *ſalubris*, *volucer* & *volucris :* que d'autres ſont en *or* & en *os ; labor* & *labos*, *honor* & *honos*. Le ſavant Voſſius (*De art. Gramm.* I. 15) fait cette remarque : *Attici pro*, μάρτυρ *aïunt* μάρτυς, *& veteres latini dixere*, Valeſii, Faſii, Papiſii, Auſelii; *quæ poſteriores per* R *maluerunt*, Valerii, Furii, Papirii, Aurelii.

La lettre *R* eſt ſouvent muète dans la prononciation ordinaire de notre langue : 1°. à la fin des infinitifs en *er* & en *ir*, même quand ils ſont ſuivis d'une voyelle; & l'on dit *aimer à boire*, *venir à ſes fins*, comme s'il y avoit *aimé à boire*, *veni à ſes fins ;* on prononce *r* dans la lecture & dans le diſcours ſoutenu : 2°. *R* ne ſe prononce pas à la fin des noms polyſyllabes en *ier*, que l'on prononce par *ié*, comme *officier*, *ſommelier*, *teinturier*, *menuiſier*, &c ; c'eſt la même choſe des adjectifs polyſyllabes en *ier*, comme *entier*, *particulier*, *ſingulier*, &c : 3°. *R* eſt encore une lettre muète à la fin des noms polyſyllabes en *er*, comme *danger*, *berger*, &c ; l'abbé Girard (*Tom. II*, *pag.* 397) excepte ceux où la terminaiſon *er* eſt immédiatement précédée de *f*, *m* ou *v*, comme *enfer*, *amer*, *hiver*.

L'uſage eſt ſur cela le principal maître qu'il faut conſulter ; & c'eſt l'uſage actuel : celui dont les déciſions ſont conſignées dans les Grammaires écrites, ceſſe quelquefois aſſez tôt d'être celui qu'il faut ſuivre.

La lettre *R* étoit, chez les anciens, une lettre numérale valant 80 ; & ſi elle étoit ſurmontée d'un trait horizontal, elle valoit 1000 fois 80 ; $\bar{R}$ = 80000.

Dans la numération des grecs, le ρ́ ſurmonté d'un petit trait marquoit 100 ; ſi le trait étoit au deſſous, il valoit 1000 fois 100, & ͵ρ = 100000.

Dans la numération hébraïque, le ר vaut 200 ; & s'il eſt ſurmonté de deux points diſpoſés horizontalement, il vaut 1000 fois 200, ainſi ר̈ = 200000.

Nos monnoies qui portent la lettre *R* ont été frapées à Orléans. (*M. Beauzée.*)

* RACINE, f. f. *Terme de Grammaire.* On donne en général le nom de *Racine* à tout mot dont un autre eſt formé, ſoit par dérivation ou par compoſition, ſoit dans la même langue ou dans une autre : avec cette différence néanmoins qu'on peut appeler *Racines génératrices*, les mots primitifs à l'égard de ceux qui en ſont dérivés ; & *Racines élémentaires*, les mots ſimples à l'égard de ceux qui en ſont compoſés *Voyez* FORMATION.

L'étude d'une langue étrangère ſe réduit à deux objets principaux, qui ſont le Vocabulaire & la Syntaxe ; c'eſt à dire qu'il faut aprendre tous les mots autoriſés par le bon uſage de cette langue & le véritable ſens qui y eſt attaché, & aprofondir auſſi la manière uſitée de combiner les mots pour former des phraſes conformes au génie de la langue. Ce n'eſt pas de ce ſecond objet qu'il eſt ici queſtion ; c'eſt du premier.

L'étude des mots reçus dans une langue eſt d'une étendue prodigieuſe ; & ſi on ne prétend retenir les mots que comme mots, c'eſt un travail infini, & peut-être inutile : les premiers apris ſeroient oubliés avant que l'on eût atteint le milieu de la carrière ; qu'en reſteroit-il quand on ſeroit à la fin, ſi on y arrivoit ? L'abbé Danet dans la *Préface* de ſon *Dictionnaire françois*

& *latin*, jugeant de cette tâche par ſon étendue phyſique, dit qu'elle ne paroît pas infinie, puiſqu'on renferme tous les mots d'une langue dans un Dictionnaire qui ne fait qu'un médiocre volume. » Et c'eſt en effet en cette manière, ſelon » lui, que Joſeph Scaliger, Caſaubon, & autres » ſavants hommes les aprenoient. Ils en liſoient » les divers Dictionnaires, ils les augmentoient » même de divers mots qu'ils trouvoient dans le » cours de leurs études, & ils ne croyoient point » les ſavoir, qu'ils ne fuſſent arrivés à ce degré ». Il n'eſt pas croyable, & je ne croirai jamais que la lecture d'un Dictionnaire, quelque répétée qu'elle puiſſe être, ſoit un moyen propre pour aprendre avec ſuccès les mots d'une langue, ſi ce n'eſt peut-être qu'il ne s'agiſſe d'un eſprit ſtupide à qui il ne reſte que la mémoire organique, & qui l'a d'autant meilleure, que toute la conſtitution méchanique eſt tournée à ſon profit.

» Les langues, dit l'auteur des *Racines grèques* (*Préface*), ne s'aprennent que par l'uſage; » & l'uſage n'eſt autre choſe qu'une répétition » continuelle des mêmes mots appliqués en cent » façons & en cent rencontres différentes. Il eſt à » notre égard comme un ſage maître, qui ſait prudemment faire choix de ce qui nous eſt utile, » & qui peut adroitement faire paſſer une infinité » de fois devant nos ieux les mots les plus néceſſaires, ſans nous importuner beaucoup des » plus rares, leſquels il nous aprend néanmoins » peu à peu & ſans peine, ou par le ſens des » choſes, ou par la liaiſon qu'ils ont avec ceux » dont nous avons déja la connoiſſance. Mais cet » uſage, pour les langues mortes, ne ſe peut » trouver que dans les anciens auteurs. Et c'eſt » ce qui nous montre clairement que ce qu'on » peut appeler l'*Entrée des langues* (alluſion au » *Janua linguarum* de Coménius) ne doit être » qu'une méthode courte & facile, qui nous conduiſe au plus tôt à la lecture des livres les mieux » écrits ».

On a vu (*article* MÉTHODE) qu'il faut commencer par de bons éléments, & paſſer tout d'abord à l'analyſe de la phraſe propre à la langue qu'on étudie. Mais comme cet exercice ne met pas dans la tête un fort grand nombre de mots, on a penſé à imaginer quelques moyens efficaces pour y ſuppléer. La connoiſſance des *Racines* eſt pour cela d'une utilité dont tout le monde demeure d'accord; & de très-habiles gens ont ſongé à préparer de leur mieux cette connoiſſance aux jeunes gens. Lancelot eſt, à mon gré, celui qui a imaginé la meilleure forme dans ſon *Jardin des* Racines *grèques miſes en vers françois*. Étienne Fourmont, cet homme né avec une mémoire prodigieuſe & des diſpoſitions extraordinaires pour étudier les langues, a fait pour le latin ce que Lancelot avoit fait pour le grec: *Les* Racines *de la langue latine miſes en vers françois*, parurent en 1706, livre devenu rare, trop peu connu, & qui mériteroit d'être tiré de l'oubli où il ſemble enſeveli. (¶ M. de Villiers, de l'Oratoire, a donné, en 1779, un ouvrage ſemblable ſous le titre de *Racines latines à l'uſage des Écoles royales militaires & des collèges de la Congrégation de l'Oratoire*: & le P. Houbigant, de la même Congrégation), habile diſciple de Maſclef, avoit donné au Public, en 1732, ſous la même forme, *Les Racines hébraïques ſans points-voyelles*.)

Ces vers ſont aiſés à retenir, parce que l'ordre alphabétique qui y eſt ſuivi, la meſure & les rimes régulièrement diſpoſées, conſpirent à les imprimer aiſément & ſolidement dans la mémoire.

(¶ Dans ſon *Anatomie de la langue latine*, publiée en 1764, feu M. Lebel a fait enviſager, ſous un point de vûe différent & vraîment lumineux, les *Racines* de cette langue: de manière que, plus on étendra l'application de ſa méthode, plus on s'inſtruira de l'origine, du ſens primitif, & de l'énergie originelle & peut-être actuelle de chacun des mots, ſans les étudier en détail l'un après l'autre; parce que les *Racines* ne ſont pas particulières à chaque mot, mais qu'elles ſont générales, & ne mettent de diverſité dans la langue que par la diverſité de leurs combinaiſons.

Court de Gèbelin, dans ſon grand ouvrage du *Monde primitif analyſé & comparé avec le monde moderne*, a donné en 2 volum. in-4°. les *Origines latines* ou *Dictionnaire étymologique de la langue latine*; en un autre volume, les *Origines françoiſes*; & en un autre, les *Origines grèques*. Ce Savant a mis à contribution toutes les langues, mortes & vivantes; & en remarquant tous les types d'idées qui leur ſont communs, il ſemble être ſur la voie pour découvrir les *Racines* même de la langue primitive.)

Or il eſt conſtant que, quand on ſait les *Racines* primitives & que l'on s'eſt mis un peu au fait des particules propres d'une langue, on n'eſt plus guère arrêté par les mots dérivés & compoſés, qui ſont en effet la majeure partie du Vocabulaire. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) RADICAL, E, adj. Qui ſert de racine; qui apartient à la racine.

Un mot eſt *radical* par raport à ceux qui en ſont dérivés & à ceux qui en ſont compoſés, parce qu'il leur ſert de racine. Ainſi, dans l'ordre de la dérivation, *fait*, & peut-être ſimplement *fa*, eſt *radical* de *faire*, *facile*, *facilité*, *faciliter*, *facilement*, *faculté*, *façon*, *façonner*, *façonnier*, *facteur*, *facture*, *factice*, &c: & dans l'ordre de la compoſition, il eſt *radical* de *affaire*, *contrefaire*, *défaire*, *méfaire*, *parfaire*, *refaire*, *ſurfaire*, & des dérivés de ces mots.

Une lettre eſt *radicale*, quand elle ſe trouve dans la racine d'un mot & de ſes dérivés, quoiqu'elle ſe prononce ou ne ſe prononce pas des deux côtés. Je crois qu'il ſeroit très-avantageux de

conserver, dans l'Orthographe des uns & des autres, les lettres *radicales*, hors le cas où les règles analogiques de la prononciation induiroient à faire sonner une lettre qui doit rester muète. Ainsi, il est bon d'écrire *Temps* avec un *p* muet, à cause de *temporel*, *temporiser*, &c, où le *p* se prononce : mais parce qu'on prononce tout dans *Baptismal*, l'analogie peut induire à prononcer également le *p* dans *baptême*, *baptiser*, *baptistère*, *Jean-Baptiste*, *débaptiser*, *rebaptiser* ; d'où je conclus qu'il vaut mieux écrire sans *p*, *batême*, *batiser*, *batistère*, *Jean-Batiste*, *débatiser*, *rebatiser*. *Voyez* NÉOGRAPHISME. (*M.* BEAUZÉE.)

* RAILLERIE (ENTENDRE), ENTENDRE LA RAILLERIE. *Synon.* (¶ Ces deux expressions ne sont point synonymes ; & peut-être, par cette raison, ne devroient-elles pas trouver place ici : mais elles se ressemblent si fort à l'extérieur, qu'il peut y avoir pour bien des gens autant de danger de prendre l'une pour l'autre, que si elles étoient synonymes en effet. Les différences qui les distinguent peuvent donc conduire au même but, qui est de mettre en état de parler avec justesse. (*M.* BEAUZÉE.)

Entendre raillerie, c'est prendre bien ce qu'on nous dit ; c'est ne s'en point fâcher ; c'est, non seulement savoir souffrir les *railleries*, mais aussi les détourner avec adresse & les repousser avec esprit. *Entendre la raillerie*, c'est entendre l'art de *railler* ; comme Entendre la Poésie, c'est entendre l'art & le génie des vers. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(¶ On dit qu'un homme *entend la raillerie*, pour dire qu'il a la facilité, l'art, le talent de bien *railler* ; & qu'il *entend raillerie*, pour dire qu'il ne s'offense point de ce qu'on lui dit en *raillant*. Dict. de l'ACAD. 1762.

Il y a des auteurs si amoureux de leurs pensées, qu'ils n'*entendent* point *raillerie* sur la contradiction, quelque mesurée qu'elle soit ; c'est qu'ils ont écrit pour être loués, & qu'ils jugent qu'ils ont manqué leur coup. Les moins emportés ont quelquefois recours à l'ironie & au sarcasme pour se venger ; c'est qu'ils ignorent sans doute, qu'il faut plus d'esprit & de talent pour bien *entendre la raillerie*, que pour bien défendre une opinion vraie ou vraisemblable. Qu'ils n'écrivent que pour être utiles : ils seront moins contredits, ou ils seront moins sensibles ; cela revient au même pour leur amour propre.) (*M.* BEAUZÉE.)

RAPORT, s. m. *Grammaire.* Il se dit de la conformité d'une chose à une autre : ce sont des qualités communes qui forment le *Raport* des caractères entre eux ; ce sont des circonstances communes qui forment le *Raport* d'un fait avec un autre, & ainsi des autres objets de comparaison à l'infini. Il y a des *Raports* de convenance, de disconvenance, de similitude, de différence ; mais en général on n'attache guère à ce mot que les idées de convenance & de similitude.

RAPORT VICIEUX, *Grammaire.* Un *Raport* est *vicieux*, quand un mot se *raporte* à un autre auquel il ne devroit point *se raporter.* Exemples, *De quoi les juges n'étant pas d'avis, on dépécha à l'empereur pour savoir le sien. D'avis* étant indéfini, *le sien* ne devroit pas s'y *raporter.* S'il y avoit dans cet exemple, *Les juges dirent leur avis, & on dépécha à l'empereur pour savoir le sien*, cela seroit régulier, & *le sien* se raporteroit bien à *leur avis.*

Disons la même chose des deux exemples suivants : 1°. *Il n'est pas d'humeur à faire plaisir, & la mienne est bienfesante :* 2°. *Que j'ai de joie de vous revoir ! la vôtre n'en aproche point.* Si l'on avoit dit, *Son humeur n'est pas de faire plaisir ; Que ma joie est grande de vous revoir !* on auroit pu ajouter régulièrement, *La mienne est bienfesante, la vôtre n'en aproche point*, en opposant *la mienne* à *son humeur*, & *la vôtre* à *ma joie.* (BOUHOURS.)

Voici quelques autres exemples : *Pour ce qui est des malheureux, nous les secourons avec un plaisir secret ; il est comme le prix qui nous paye en quelque façon du soulagement que nous leur donnons. Il* ne se raporte pas bien à *plaisir secret* : il falloit mettre, *qui ; nous les secourons avec un plaisir secret, qui est comme le prix*, &c.

Mettez-moi en repos là-dessus ; car cela a troublé le mien : ce *Rapport* de *le mien* à *repos* n'est pas régulier. *Si la Cour de Rome me laissoit en repos, je ne troublerois celui de personne* : il seroit mieux de dire, *Si la Cour de Rome ne troubleroit pas mon repos, je ne troublerois celui de personne.*

On doit éviter de faire *raporter* un mot à ce qui est dit de la chose, au lieu de le faire *raporter* à la chose même dont on parle précisément. Exemple : *Il faut que la conversation soit le plus agréable bien de la vie ; mais il faut qu'il ait ses bornes.* Il falloit mettre *elle* au lieu de *il*, fesant *raporter* ce pronom à *conversation*, & non pas à *bien.*

On ne doute point que les livres de piété ne soient utiles à un grand nombre de personnes, & que trouvant dans cette lecture, &c : *trouvant* ne sauroit se *raporter* correctement à *personnes*, parce que *personnes* est au génitif, & *trouvant* au nominatif. (ANDRY DE BOISREGARD.)

Le *Raport vicieux* est un défaut où on tombe souvent sans y penser ; & l'auteur est moins capable de s'en apercevoir que le censeur éclairé auquel il communique son ouvrage & qui le lit

froidement. *Voyez* DISCONVENANCE. (*ANONYME.*)

RAPORT, *Barreau.* Expofé que fait un juge ou un commiffaire, foit en pleine chambre foit devant un comité, d'une affaire ou d'un procès par écrit qu'on lui a donné à voir & à examiner. Cette partie eft d'un ufage bien plus fréquent & a beaucoup plus d'étendue que n'en a aujourdhui l'Éloquence éteinte du Barreau; puifqu'elle embraffe tous les emplois de la Robe, & qu'elle a lieu dans toutes les Cours fouveraines & fubalternes, dans toutes les compagnies, dans tous les bureaux, & dans toutes les commiffions. Le fuccès de ces fortes d'actions attire autant de gloire qu'aucun plaidoyer, & il eft d'un auffi grand fecours pour la défenfe de la juftice & de l'innocence. Comme on ne peut traiter ici cette matière que très-légèrement, je ne ferai qu'en indiquer les principes fans les aprofondir.

Je fais que chaque compagnie, chaque juridiction a fes ufages particuliers pour la manière de *raporter* les procès; mais le fonds eft le même pour toutes, & le ftyle qu'on y emploie doit partout être le même. Il y a une forte d'Éloquence propre à ce genre de difcours, qui confifte à parler avec clarté, avec précifion, & avec élégance.

Le but que fe propofe un *Raporteur* eft d'inftruire les juges, fes confrères, de l'affaire fur laquelle ils ont à prononcer avec lui; il eft chargé au nom de tous d'en faire l'examen; il devient dans cette occafion, pour ainfi dire, l'œil de la compagnie; il lui prête & lui communique fes lumières & fes connoiffances: or pour le faire avec fuccès, il faut que la diftribution méthodique de la matière qu'il entreprend de traiter & l'ordre qu'il mettra dans les faits & dans les preuves, y répandent une fi grande netteté, que tous puiffent, fans peine & fans effort, entendre l'affaire qu'on leur *raporte.* Tout doit contribuer à cette clarté, les penfées, les expreffions, les tours, & même la manière de prononcer, qui doit être diftincte, tranquile, & fans agitation.

J'ai ajouté qu'à la netteté il falloit joindre de l'élégance, parce que fouvent, pour inftruire, il faut plaire. Les juges font hommes comme les autres; & quoique la vérité & la juftice intéreffent par elles-mêmes, il eft bon d'y attacher encore plus fortement fes auditeurs par quelque attrait. Les affaires, obfcures pour l'ordinaire & épineufes, caufent de l'ennui & du dégoût, fi celui qui fait le *Raport* n'a foin de les affaifonner d'un fel pur & délicat, qui, fans chercher à paroître, fe faffe fentir, & qui, par une certaine grâce, réveille & pique l'attention.

Les mouvements, qui font ailleurs la plus grande force de l'Éloquence, font ici abfolument interdits. Le *Raporteur* ne parle pas comme avocat, mais comme juge: en cette qualité, il tient quelque chofe de la loi, qui, tranquile & paifible, fe contente de démontrer la règle & le devoir; & comme il lui eft commandé d'être lui-même fans paffions, il ne lui eft pas permis non plus de fonger à exciter celles des autres.

Cette manière de s'exprimer, qui n'eft foutenue ni par le brillant des penfées & des expreffions, ni par la hardieffe des figures, ni par le pathétique des mouvements, mais qui a un air aifé, fimple, naturel, eft la feule qui convienne aux *Raports;* & elle n'eft pas fi facile qu'on fe l'imagine.

J'appliquerois volontiers à l'Éloquence du *Raporteur* ce que dit Cicéron de celle de Scaurus, laquelle n'étoit pas propre à la vivacité de la plaidoirie, mais convenoit extrêmement à la gravité d'un fénateur, qui avoit plus de folidité & de dignité que d'éclat & de pompe: on y remarquoit, avec une prudence confommée, un fonds merveilleux de bonne foi, qui entrainoit la croyance. Ici la réputation d'un juge fait partie de fon éloquence; & l'idée qu'on a de fa probité donne beaucoup de poids & d'autorité à fon difcours.

Ainfi, l'on voit que, pour réuffir dans les *Raports*, il faut s'attacher à bien étudier le premier genre d'Éloquence, qui eft le fimple, en bien prendre le caractère & le goût, & s'en propofer les plus parfaits modèles; être très-réfervé & très-fobre à faire ufage du fecond genre, qui eft l'orné & le tempéré, n'en emprunter que quelques traits & quelques agréments, avec une fage circonfpection, dans des occafions rares; mais s'interdire très-févèrement le troifième ftyle, qui eft le fublime.

Si les exercices des collèges étoient habilement dirigés, ils pourroient fervir beaucoup aux jeunes gens pour les former à la manière de bien faire un *Raport.* Après l'explication d'une harangue de Cicéron, aprendre de bonne heure l'art d'en rendre compte, d'en expofer toutes les parties, d'en diftinguer les différentes preuves, & d'en marquer le fort ou le foible, feroit un excellent aprentiffage. On peut l'étendre à toutes fortes de fciences; & c'eft un des moyens les plus utiles pour rendre un compte judicieux, de bouche ou par écrit, de toutes fortes d'ouvrages. Un journalifte eft un *Raporteur* des ouvrages des autres; la bonté & la fidélité de fon *Raport* font fon mérite. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

(N.) RAPORT À, RAPORT AVEC. *Syn.*

Une chofe a *Raport à* une autre, quand l'une conduit à l'autre; ou parce qu'elle en dépend, ou parce qu'elle en vient, ou parce qu'elle en fait fouvenir, ou pour quelque autre raifon: ainfi, les fujets ont *Raport aux* princes; les effets, *aux* caufes; les copies, *aux* originaux.

Une chofe a *Raport avec* une autre, quand elle lui eft proportionnée, conforme, femblable.

Une copie, en matière de Peinture, a *Raport avec* l'original, si elle lui ressemble & qu'elle en représente tous les traits : mais bien qu'elle soit imparfaite, elle ne laisse pas d'avoir *Raport à* l'original. (*BOUHOURS.*)

Les actions humaines, quelque *Raport* qu'elles ayent *avec* les lois & *avec* les maximes les plus sévères de la Morale, ne sont bonnes & méritoires qu'autant qu'elles ont *Raport à* une bonne fin. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) RÉALISER, EFFECTUER, EXÉCUTER. *Synonymes.*

C'est accomplir ce qui avoit été envisagé d'avance; mais chacun de ces verbes énonce cet accomplissement sous des points de vûe différents.

Réaliser, c'est accomplir ce que des aparences ont donné lieu d'espérer. *Effectuer*, c'est accomplir ce que des promesses formelles ont donné droit d'attendre. *Exécuter*, c'est accomplir une chose conformément au plan que l'on s'en est formé auparavant.

Ainsi, *Réaliser* a raport aux apparences; *Effectuer*, à quelque engagement; & *Exécuter*, à un dessein.

On ne *réalise* guère, dans le monde, la bienveillance dont on affecte si fort de donner de vaines démonstrations : la bonne foi y est si rare, qu'on y est réduit à encourager par des éloges ceux qui ont assez de droiture pour *effectuer* les engagements qu'ils ont contractés : il semble qu'il y ait un projet universel d'anéantir toute probité, & que l'on travaille à l'envi à l'*exécuter.* (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) RÉBUS, s. m. Expression figurée d'une pensée par une suite d'images d'objets dont les noms rappellent des mots ou des syllabes, images entremélées de chiffres, de syllabes, & de mots selon le besoin, & le tout disposé souvent de manière que l'arrangement même y a son effet particulier. Ceci va s'expliquer par des exemples.

Quelquefois de simples lettres mises en lignes, & prononcées par leurs noms alphabétiques, font un *Rébus*. G, A, C, O, B, I, A, L : la suite des noms de ces lettres fait entendre ces mots; *j'ai assez obéi à elle.*

Quelquefois la disposition de certaines syllabes mises les unes *sur* les autres, ou les unes *sous* les autres, ou les unes *entre* les autres, fait tout le mystère du *Rébus*, qui s'explique par les prépositions *sur*, *sous*, *entre*, &c.

{ *Pir vent venir*
Un vient d'un }

Un sous *pir vient* sous *vent d'un* sous *venir*; c'est à dire, *Un soupir vient souvent d'un souvenir.*

{ *Deus gratiam denegat*
nus nam bis }

Deus super *nus gratiam* super *nam denegat* super *bis.*

Pri - bonne - *se pren* - fait bien - *dre*;
c'est à dire, *Bonne* entre *prise fait bien* entre *prendre.*

D'autres fois on représente des mots par des chiffres, & on les dispose comme on vient de dire : on peindra, par exemple, *sans souci*, par $\overset{6}{100}$; *j'ai un surtout neuf*, par G $\overset{1}{tout}$ ^{9}; *&c.*

Dans quelques *Rébus* on joint aux mots la peinture de certains objets, afin qu'en nommant ces objets, on fasse entendre les mots qu'on n'écrit pas. La Maison de Savoie-Raconis porte dans ses armes des choux *cabus* avec ces mots *tout n'est*; ce qui signifie en *Rébus*, *Tout n'est qu'abus*; c'est ainsi, selon le P. Ménestrier, que cette Maison se plaignoit des effets civils de la bâtardise : la plainte même est un abus, & la manière dont elle est rendue en est un autre.

» Les ministres ou favoris qui, dans les dernières années de Louis XI, avoient eu sa confiance, avoient mérité la haîne publique : Olivier le Daim fut pendu; Doyac fut fouetté, eut les oreilles coupées & la langue percée. Le médecin Cottier fut envelopé dans cette disgrâce, il fut dépouillé de ses terres & condanné à une restitution de 50,000 écus : content d'être échapé du naufrage à ce prix, il fit représenter sur la porte de sa maison un abricotier avec cette devise, *A l'abri - cottier* ». (*Hist. de la rivalité de la Fr. & de l'Angl*, par M. Gaillard, Part. II, ch. *xiv.*)

Il a été un temps où l'on fesoit grand cas des *Rébus*, & où tout le monde vouloit en imaginer quelqu'un pour désigner son nom : il paroît, par le *Rébus* de Cottier, qu'il attachoit un grand prix à cette misérable fadaise. On est heureusement revenu de ce mauvais goût; & l'on ne trouve plus que sur quelques écrans, composés par des gens du peuple, ces monuments ridicules de l'abus puéril des homonymes. C'est, en effet, connoître bien peu le prix du temps, que d'en perdre la moindre partie à composer ou à deviner des choses si pitoyables; & j'ai peine à pardonner au P. Jouvenci de ce qu'il a avancé, dans son bon ouvrage latin *De ratione discendi & docendi*, que les *Rébus* expriment leur objet avec quelque agrément, *non sine aliquo sale* (*Part.* I, *cap.* ij, *art.* 4, §. iij), & de ce qu'il les a indiqués comme pouvant servir aux exercices de la Jeunesse, qui a tant d'autres choses plus importantes & plus utiles à aprendre, & qui ne s'en occupe pas : cette méprise, à mon gré, n'est pas assez réparée par un jugement plus sage qu'il en porte presque aussi tôt, en observant qu'ils peuvent aisément

dégénérer en puérilités; *Hoc genus facilè in pueriles ineptias excidit.*

On les appelle communément *Rébus de Picardie*, parce qu'anciennement, en Picardie, *les clercs de Bazoche* (dit en propres termes Ménage dans son *Dictionnaire étymologique*, & non pas *les ecclésiastiques*, comme le lui fait dire le chevalier de Jaucourt dans le *Dictionnaire universel & raisonné des sciences, des arts, & des métiers*) fesoient tous les ans, au Carnaval, certains libelles qu'ils appeloient *DE REBUS quæ geruntur* (des choses qui se passent): c'étoient des espèces de satires, où l'impudence se déguisoit un peu sous le voile de l'équivoque, & de l'expression grotesque qui constitue la nature de cette fadaise; & le peuple, qui entendoit dire en latin *de rebus*, croyoit que c'étoit en françois *des Rébus*. Le *Rébus* est donc également méprisable, & par sa forme, & par la turpitude de son origine, & par la grossièreté de sa dénomination.

Le mot de *Rébus* se prend, figurément & par extension, pour toutes sortes de mauvaises plaisanteries & de mauvais jeux de mots. Cet usage est une confirmation solennelle du jugement que l'on vient de porter sur la valeur de cette ineptie. (*M.* BEAUZÉE.)

RECEVOIR, ACCEPTER. *Synonymes.*

Nous *recevons* ce qu'on nous donne ou ce qu'on nous envoie. Nous *acceptons* ce qu'on nous offre.

On *reçoit* les grâces. On *accepte* les services.

Recevoir exclut simplement le refus. *Accepter* semble marquer un consentement ou une approbation plus expresse.

Il faut toujours être reconnoissant des bienfaits qu'on a *reçus*. Il ne faut jamais rejeter ce qu'on a *accepté*. (*L'abbé* GIRARD.)

* RÉCIPROQUE, RÉFLÉCHI, adj. *Synon.* Dans le langage grammatical, le pronom françois *se* & *soi*, en latin *sui*, *sibi* & *se*, en grec οὗ, οἷ, ἕ, est celui que quelques grammairiens nomment *réciproque*, que d'autres appellent *réfléchi*, & que d'autres enfin désignent indifféremment par l'une ou par l'autre de ces deux dénominations. Toutes les deux marquent la relation d'une troisième personne à une troisième personne; & quand on ne veut rien dire autre chose, on peut regarder ces deux adjectifs comme synonymes: ainsi, on peut les employer peut-être assez indifremment, quand on envisage le pronom dont il s'agit en lui-même, comme une partie d'oraison particulière & détachée de toute phrase.

Mais si on regarde ce pronom dans quelque emploi actuel, on doit, selon la Remarque de l'abbé Fromant (*Supplém.* au chap. *viij* de la *II part.* de la *Gramm. génér.*), dire qu'il est *réciproque*, lorsqu'il s'emploie avec les verbes qui signifient l'action de deux ou de plusieurs sujets qui agissent respectivement les uns sur les autres de la même manière, comme dans cette phrase, *Pierre & Paul s'aiment l'un l'autre: Pierre* est un sujet qui *aime*, l'objet de son amour est *Paul; Paul* est en même temps un sujet qui *aime*, & *Pierre* est à son tour l'objet de cet amour de *Paul;* ce que l'un des deux sujets fait à l'égard du second, le second le fait à l'égard du premier; ni l'un ni l'autre n'est l'objet de sa propre action; l'action d'aimer est *réciproque.*

Dans les phrases au contraire où le sujet qui agit, agit sur lui-même, comme *Pierre s'aime*, le pronom *se* que l'on joint au verbe doit être appelé *réfléchi*, parce que le sujet qui agit est alors l'objet de sa propre action; l'action retourne en quelque manière vers sa source, comme une balle qui tombe perpendiculairement sur un plan, remonte vers le lieu de son départ; sa direction est rompue, *flectitur*, & elle repasse sur la même ligne, *reflectitur*, c'est à dire, *retro flectitur.*

Je remarquerai ici une erreur singulière où est tombé l'abbé Regnier, & que Restaut a adoptée dans ses principes raisonnés. C'est que l'*on* ou *on* & quelquefois *soi*, est un nominatif; que de *soi* en est le génitif; *se* & à *soi*, le datif, *se* & *soi* l'accusatif; & *de soi*, l'ablatif. On prouve cette doctrine par des exemples: au nominatif, *ON y est SOI-même trompé;* au génitif, *ON agit pour l'amour DE SOI;* au datif, *ON dispose de ce qui est A SOI, ON SE donne des libertés;* à l'accusatif, *ON SE trompe, ON n'aime que SOI;* à l'ablatif, *ON parle DE SOI avec complaisance.*

J'ai dit ailleurs quels sont les véritables cas de ce pronom & des autres; & ils diffèrent entre eux, comme dans toutes les langues à cas, & comme l'exige leur dénomination commune de *cas*, par des terminaisons différentes, par des chutes variées, *casibus* (*Voyez* PRONOM). Je ne veux donc pas insister ici sur la singularité de l'opinion cent fois détruite dans cet ouvrage, que les prépositions & les articles forment nos cas: mais je remarquerai que les exemples allégués ne prouvent que *soi*, *de soi*, *se*, *à soi*, & *de soi*, sont les cas de *on*, qu'autant qu'ils ont raport à *on*. Il faudroit donc dire que *soi* est un autre nominatif du nom *ministre* dans cette phrase, *Le ministre crut qu'il y seroit soi-même trompé;* que *de soi* est le génitif de *chacun* dans celle-ci, *chacun agit pour l'amour de soi;* que *à soi* est le datif de *Dieu* dans cette autre, *Dieu raporte tout à soi;* que *soi* est l'accusatif de *l'homme*, quand on dit, *l'homme n'aime que soi;* & qu'enfin *de soi* est l'ablatif du nom *philosophe*, quand on dit, *le philosophe parle rarement de soi.* Comment a-t-on pu admettre le principe dont il s'agit sans en voir les conséquences, ou voir les conséquences sans rejeter

rejeter le principe? Est-ce là ce qu'on appelle raisonner?

Remarquez qu'il auroit pu arriver qu'il y eût aussi des pronoms *réciproques* ou *réfléchis* des deux premières personnes, puisque les sujets de l'une & de l'autre peuvent être envisagés sous les même aspects que ceux de la troisième; par exemple, *Je me flatte*, *tu te vantes*, *nous nous promenons*, &c. Mais l'Usage n'introduit guère de choses superflues dans les langues; & les pronoms *réfléchis* des deux premières personnes ne pouvoient servir à rien: il n'y a que le sujet qui parle ou qui est censé parler qui soit de la première personne, il n'y a que le sujet à qui l'on parle qui soit de la seconde; cela est sans équivoque: mais tous les différents objets dont on parle sont de la troisième, & il étoit raisonnable qu'il y eût un pronom de cette personne qui indiquât nettement l'identité avec le sujet de la proposition, tel que *se* & *soi*.

(¶ On emploie le même langage à l'égard des verbes qui se conjuguent avec un second pronom, relatif au sujet du verbe, comme *je me conduis*, *tu te conduis*, *il* ou *elle se conduit*: c'est, dit-on, un verbe *réciproque* ou *refléchi*. Les grammairiens qui veulent plus de précision, distinguent entre les verbes *réciproques* & les verbes *réflechis*. Ils appellent *réciproques*, ceux qui expriment l'action de plusieurs sujets qui agissent respectivement les uns sur les autres de la même manière; comme *Pierre & Paul s'aiment l'un l'autre*: ils appellent *réfléchis*, les verbes qui expriment l'action d'un sujet qui agit sur lui-même; comme *Pierre s'aime à l'excès*. Mais à laquelle de ces deux classes raporteroient-ils les verbes de ces exemples, *Cette marchandise se vend bien*, *Ce livre se lit avec plaisir*? car il n'est pas question ici d'une action du sujet, puisque le sens est passif.

L'abbé de Dangeau avoit senti cette difficulté, & il avoit voulu la prèvenir, en donnant, aux verbes qui se conjuguent avec un pronom relatif au sujet, le nom de verbes *pronominaux* (*Voyez* PRONOMINAL). L'Académie françoise, qui a reconnu le vice de la dénomination ordinaire, & qui l'avoit employée jusqu'à présent dans son Dictionnaire, y a renoncé absolument; & dans la prochaine édition on n'en trouvera aucune trace.

La vérité est que, si ces verbes expriment l'action *réciproque* de plusieurs sujets les uns sur les autres ou l'action *réfléchie* d'un sujet sur lui-même, c'est l'action qui est, selon l'occurrence, ou *réciproque* ou *réfléchie*; & les verbes méritent d'autant moins ces dénominations, qu'ils n'expriment point eux-mêmes la *réciprocité* ou la *réflexion*, qui est seulement indiquée par le pronom mis en régime.

Mais les pronoms mêmes de la troisième personne, appelés jusqu'ici *réciproques* ou *réfléchis*, ne sont en effet ni *réciproques* ni *réfléchis*: s'ils désignent la troisième personne comme objet de l'action exprimée par le verbe & produite par le sujet, c'est qu'ils sont en régime: leur forme les y destine, & c'est pour cela qu'ils n'ont point d'autre cas subjectif que celui du pronom direct; s'ils désignent comme objet de cette action la même personne qui la produit & qui est sujet du verbe, c'est qu'ils renferment dans leur signification l'idée accessoire d'identité avec le sujet du verbe dont ils sont régime. Voilà, pour le dire en passant, ce qui doit fonder la dénomination distinctive de ces pronoms: *il elle* sont les pronoms *directs* de la troisième personne; *se*, *soi*, en sont les pronoms *identiques*.) (*M.* BEAUZÉE.)

RÉCIT, s. m. *Hist. Apolog. Oraison, Épopée.* Le *Récit* est un exposé exact & fidèle d'un évènement, c'est à dire, un exposé qui rend tout l'évènement, & qui le rend comme il est: car s'il rend plus ou moins, il n'est point exact; & s'il rend autrement, il n'est point fidèle. Celui qui raconte ce qu'il a vu, le raconte comme il l'a vu, & quelquefois comme il n'est pas; alors le *Récit* est fidèle, sans être exact.

Tout *Récit* est le portrait de l'évènement qui en fait le sujet. Le Brun & Quinte-Curce ont peint tous les deux les batailles d'Alexandre: celui-ci, avec des signes arbitraires & d'institution, qui sont les mots; l'autre, avec des signes naturels & d'imitation, qui sont les traits & les couleurs. S'ils ont suivi exactement la vérité, ce sont deux historiens; s'ils ont mélé le faux avec le vrai, ils sont poètes, du moins en la partie feinte de leur ouvrage. Le caractère du poète est de méler le vrai avec le faux, avec cette attention seulement que tout paroisse de même nature:

Sic veris falsa remiscet,
Primo ne medium, medio ne discrepet imum.

Quiconque fait un *Récit*, est comme placé entre la vérité & le mensonge: il souhaite naturellement d'intéresser; & comme l'intérêt dépend de la grandeur & de la singularité des choses, il est bien difficile à l'homme qui raconte, surtout quand il a l'imagination vive, qu'il n'a pas de titres trop connus contre lui, & que l'évènement qu'il a en main se prête jusqu'à un certain point, de s'attacher à la seule vérité & de ne s'en écarter en rien. Il voit sa grâce écrite dans les ieux de l'auditeur, qui aime presque toujours mieux une vraisemblance touchante, qu'une vérité sèche. Quel moyen de s'asservir alors à une scrupuleuse exactitude?

Si on respecte les faits où on pourroit être convaincu de faux, du moins se donnera-t-on carrière sur les causes. On se fera un plaisir de tirer les plus grands effets, les plus éclatants, d'un

principe presque insensible, soit par sa petitesse soit par son éloignement. On montrera des liaisons imperceptibles; on r'ouvrira des souterrains; une légère circonstance, mise hors de la foule, deviendra le dénoûment des plus grandes entreprises. Par ce moyen, on aura la gloire d'avoir eu de bons ieux, d'avoir fait des recherches profondes, de connoître bien les replis du cœur humain; & par-dessus tout cela, on captivera la reconnoissance & l'admiration de la plupart des lecteurs. Ce défaut n'est pas, comme on peut le croire, celui des têtes légères & vides de sens; mais pour être proche de la vertu, ce n'en est pas moins un vice.

Outre la fidélité & l'exactitude, le *Récit* a trois autres qualités essencielles: il doit être court, clair, vraisemblable. On n'est jamais long, quand on ne dit que ce qui doit être dit; la brièveté du *Récit* demande qu'on ne reprenne pas les choses de trop loin, qu'on finisse où l'on doit finir, qu'on n'ajoûte rien d'inutile à la narration, qu'on n'y mêle rien d'étranger, qu'on y sousentende ce qui peut être entendu sans être dit, enfin qu'on ne dise chaque chose qu'une fois. Souvent on croit être court, tandis qu'on est fort long: il ne suffit pas de dire peu de mots, il ne faut dire que ce qui est nécessaire.

Le *Récit* sera clair, quand chaque chose y sera mise en sa place, en son temps, & que les termes & les tours seront propres, justes, naïfs, sans équivoques, sans désordre.

Il sera vraisemblable, quand il aura tous les traits qui se trouvent ordinairement dans la vérité; lorsque le temps, l'occasion, la facilité, le lieu, la disposition des acteurs, leurs caractères sembleront conduire à l'action; quand tout sera peint selon la nature, & selon les idées de ceux à qui on raconte.

Le *Récit* aquiert une grande perfection, quand il joint, aux qualités dont nous avons parlé, la naïveté & la sorte d'intérêt qui lui convient: la naïveté plaît beaucoup dans le discours, par conséquent elle doit plaire également dans le *Récit*. Quant à l'intérêt, celui du *Récit véritable* est sans doute plus grand que celui du *Récit fabuleux*; parce que la vérité historique tient à nous, & qu'elle est comme une partie de notre être: c'est le portrait de nos semblables, & par conséquent le nôtre. Les fables ne sont que des tableaux d'imagination, des chimères ingénieuses; qui nous touchent pourtant, parce que ce sont des imitations de la nature; mais qui nous touchent moins qu'elle, parce que ce ne sont que des imitations: *In omni re procul dubio vincit imitationem veritas*. Quint.

A toutes ces qualités du *Récit* ajoutons qu'il doit être revêtu des ornements qui lui conviennent.

On peut réduire les diverses espèces de *Recits* à quatre, qui sont le *Récit* de l'Apologue, le *Récit* historique, le *Récit* poétique, & le *Récit* oratoire: nous y joindrons le *Récit* dramatique, quoiqu'il apartienne à la classe générale des *Récits* poétiques; & nous dirons un mot de chacun de ces *Récits*, parce qu'il est bon de les caractériser.

Récit de l'Apologue. Exposé d'une action allégorique, attribuée ordinairement aux animaux. Le *Récit de l'Apologue* doit en particulier être court, clair, & vraisemblable; le style en doit être simple, riant, gracieux, naturel ou naïf. Les ornements qui lui conviennent consistent dans les images, les descriptions, les portraits des lieux, des personnes, des attitudes. Ses tours peuvent être vifs & piquants; les expressions, riches, hardies, brillantes, fortes, *&c.* Telles sont les principales qualités qu'on demande dans les *Récits* de la Fable, & en général dans tous ceux qui sont faits pour plaire.

Récit historique. Le *Récit historique* est un exposé fidèle de la vérité, fait en prose, c'est à dire, dans le style le plus naturel & le plus uni: cependant le *Récit historique* a autant de caractères qu'il y a de sortes d'Histoires. Or il y a l'Histoire des hommes considérés dans leurs raports avec la Divinité, c'est l'Histoire de la Religion; l'Histoire des hommes dans leurs raports entre eux, c'est l'Histoire profane; & l'Histoire naturelle, qui a pour objet les productions de la nature, ses phénomènes, & ses variations.

Récit oartoire. C'est, dans le genre judiciaire, la partie de l'oraison qui vient ordinairement après la division ou l'exorde. Ainsi, l'art de cette partie consiste à présenter, dans cette première exposition, le germe à demi éclos des preuves qu'on a dessein d'employer, afin qu'elles paroissent plus vraies & plus naturelles quand on les en tirera tout à fait par l'argumentation.

L'ordre & le détail du *Récit* doivent être relatifs à la même fin. On a soin de mettre dans les lieux les plus apparents les circonstances favorables, de n'en laisser perdre aucune partie, de les mettre toutes dans le plus beau jour. On laisse au contraire dans l'obscurité celles qui sont défavorables; ou on ne les présente qu'en passant, foiblement, & par le côté le moins désavangeux: car il y auroit souvent plus de danger pour la cause, de les omettre entièrement, que d'en faire quelque mention; parce que l'adversaire, revenant sur vous, ne manqueroit pas de tirer avantage de votre silence, de le prendre pour un aveu tacite; & il renverseroit alors sans peine toutes vos preuves. On trouve tout l'art de cette sorte de *Récit*, dans celui que fait Cicéron du meurtre de Clodius par Milon.

Récit poétique. C'est un exposé de mensonges & de fictions, fait en langage artificiel, c'est à dire, avec tout l'apareil de l'art & de la séduction. Ainsi, de même que dans l'Histoire les choses

ſont vraies, l'ordre naturel, le ſtyle franc & ingénu, les expreſſions ſans art & ſans apprêt, du moins apparent; il y a au contraire, dans le *Récit poétique*, artifice pour les choſes, artifice pour la narration, artifice pour le ſtyle & pour la verſification.

La Poéſie a, dans le *Récit*, un ordre tout différent de celui de l'Hiſtoire. Le *Récit poétique* ſe jette quelquefois au milieu des évènements, comme ſi le lecteur étoit inſtruit de ce qui a précédé. D'autres fois les poètes commencent le *Récit* fort près de la fin de l'action, & trouvent le moyen de renvoyer l'expoſition des cauſes à quelque occaſion favorable: c'eſt ainſi qu'Énée part tout d'un coup des côtes de Sicile: il touchoit preſque à l'Italie, mais une tempête le rejette à Carthage, où il trouve la reine Didon, qui veut ſavoir ſes malheurs & ſes aventures; il les lui raconte, & par ce moyen le poète a occaſion d'inſtruire en même temps ſon lecteur de ce qui a précédé le départ de Sicile. Ils ont auſſi un art particulier par raport à la forme de leur ſtyle; c'eſt de donner un tour dramatique à la plupart de leur *Récits*.

Il y a trois différentes formes que peut prendre la Poéſie dans la manière de raconter. La première forme eſt lorſque le poète ne ſe montre point, mais ſeulement ceux qu'il fait agir: ainſi, Racine & Corneille ne paroiſſent dans aucune de leurs pièces; ce ſont toujours leurs acteurs qui parlent.

La ſeconde forme eſt celle où le poète ſe montre & ne montre pas ſes acteurs, c'eſt à dire, qu'il parle en ſon nom & dit ce que ces acteurs ont fait: ainſi, La Fontaine ne montre pas la montagne en travail; il ne fait que rendre compte de ce qu'elle a fait.

La troiſième eſt mixte, c'eſt à dire que, ſans y montrer les acteurs, on y cite leurs diſcours comme venant d'eux, en les mettant dans leurs bouches; ce qui fait une ſorte de dramatique.

Rien ne ſeroit ſi languiſſant & ſi monotone qu'un *Récit*, s'il étoit toujours dans la même forme. Il n'y a point d'hiſtorien, quoique lié à la vérité, qui n'ait cru à propos de lui être en quelque ſorte infidèle, pour varier cette forme & jeter ce dramatique dont nous parlons dans quelques endroits de ſon *Récit*: à plus forte raiſon la Poéſie uſera-t-elle de ce droit, puiſqu'elle veut plaire ouvertement & qu'elle en prend ſans myſtère tous les moyens.

Mais il ne ſuffit pas à la Poéſie de diverſifier ſes *Récits* pour plaire, il faut qu'elle les embelliſſe par la parure & les ornements: or c'eſt le génie qui les produit, ces ornements, avec la liberté d'un dieu créateur, *Ingenium cui ſit divinius*.

Récit dramatique. Le *Récit dramatique*, qui termine ordinairement nos tragédies, eſt la deſcription d'un évènement funeſte deſtiné à mettre le comble aux paſſions tragiques, c'eſt à dire, à porter à leur plus haut point la terreur & la pitié, qui ſe ſont accrues durant tout le cours de la pièce.

Ces ſortes de *Récits* ſont ordinairement dans la bouche de perſonnages qui, s'ils n'ont pas un intérêt à l'action du poème, en ont du moins un très-fort qui les attache au perſonnage le plus intéreſſé dans l'évènement funeſte qu'ils ont à raconter. Ainſi, quand ils viennent rendre compte de ce qui s'eſt paſſé ſous leurs ieux, ils ſont dans cet état de trouble qui naît du mélange de pluſieurs paſſions: la douleur, le déſir de faire paſſer cette douleur chez les autres, la juſte indignation contre les auteurs du déſaſtre dont ils viennent d'être témoins, l'envie d'exciter à les en punir, & les divers ſentiments qui peuvent naître des différentes raiſons de leur attachement à ceux dont ils déplorent la perte; toutes ces raiſons agiſſent en eux, en même temps, indiſtinctement, ſans qu'ils le ſachent eux-mêmes, & les mettent dans une ſituation à peu près pareille à celle où Longin nous fait remarquer qu'eſt Sapho, qui, racontant ce qui ſe paſſe dans ſon âme à la vûe de l'infidélité de ce qu'elle aime, préſente en elle, non pas une paſſion unique, mais un concours de paſſions.

On voit aiſément que je me reſtreins aux *Récits* qui décrivent la mort des perſonnages pour leſquels on s'eſt intéreſſé dans la pièce. Les *Récits* de la mort des perſonnages odieux ne ſont pas abſolument aſſujétis aux mêmes règles, quoique cependant il ne fût pas difficile de les y ramener, à l'aide d'un peu d'explication.

Le but de nos *Récits* étant donc de porter la terreur & la pitié le plus loin qu'elles puiſſent aller, il eſt évident qu'ils ne doivent renfermer que les circonſtances qui conduiſent à ce but. Dans l'évènement le plus triſte & le plus terrible, tout n'eſt pas également capable d'imprimer de la terreur ou de faire couler des larmes: il y a donc un choix à faire; & ce choix commence par écarter ler circonſtances frivoles, petites, & puériles: voilà la première règle preſcrite par Longin; & ſa néceſſité ſe fait ſi bien ſentir, qu'il eſt inutile de la détailler plus au long.

La ſeconde règle eſt de préférer, dans le choix des circonſtances, les principales circonſtances entre les principales. La raiſon de cette ſeconde règle eſt claire. Il eſt impoſſible, moralement parlant, que, dans les grands mouvements, le feu de l'orateur ou du poète ſe ſoutienne toujours au même degré: pendant qu'on paſſe en revûe une longue file de circonſtances, le feu ſe ralentit néceſſairement, & l'impreſſion qu'on veut faire ſur l'auditeur languit en même temps; le pathétique manque une partie de ſon effet; & l'on peut dire que, dès qu'il en manque une part, il le perd tout entier.

Cette seconde règle n'est pas moins nécessaire pour nos *Récits*, que la première. Les personnages qui les font sont dans une situation extrêmement violente ; & ce que le poète leur fait dire, doit être une peinture exacte de leur situation. Le tumulte des passions qui les agitent ne les rend eux-mêmes attentifs, dans le désordre d'un premier mouvement, qu'aux traits les plus frapants de ce qui s'est passé sous leurs ieux. Je dis, *dans le désordre d'un premier mouvement*, parce que, ce qu'ils racontent venant de se passer dans le moment même, il seroit absurde de supposer qu'ils eussent eu le temps de la réflexion; & que le comble du ridicule seroit de les faire parler comme s'ils avoient pu méditer, à loisir, l'ordre & l'art qu'il leur faudroit employer pour arriver plus sûrement à leurs fins. C'est pourtant sur ce modèle, si déraisonnable, que sont faits la plupart des *Récits* de nos tragédies; & on n'en connoît guère qui ne pèchent contre la vraisemblance.

La troisième règle, est que les *Récits* soient rapides; parce que les descriptions pathétiques doivent être presque toujours véhémentes, & qu'il n'y a point de véhémence sans rapidité. Nos *Récits* sont encore asservis à cette règle; mais il ne paroît pas que la plupart de nos tragiques la connoissent, ou qu'ils se soucient de la pratiquer. Si leurs *Récits* font quelque impression au théâtre, elle est l'ouvrage de l'acteur, qui supplée par son art à ce qui leur manque : mais destitués de ce secours dans la lecture, ils sont presque tous d'une lenteur qui nous assomme, & qui nous refroidit au point que, si dans le cours de la pièce notre trouble s'est augmenté de plus en plus, comme cela se devoit, nous nous sentons aussi tranquiles, en achevant sa lecture, que nous l'étions en commençant. Le style le plus vif & le plus serré convient à nos *Récits*; les circonstances doivent s'y précipiter les unes sur les autres; chacune doit être présentée avec le moins de mots qu'il est possible.

Voilà les règles essencielles d'après lesquelles on doit juger les *Récits* de nos tragédies; & c'est d'après ces mêmes règles qu'on trouve que le fameux *Récit* de la mort d'Hippolyte, par Théramène, pèche en général contre les caractères des passions dont le personnage qui parle doit être agité. Mais ce n'est point à Racine, comme poète, que l'on fait le procès dans son *Récit* : c'est à Racine fesant parler Théramène; c'est à Théramène lui-même, qui ne peut pas plus jouïr des privilèges accordés aux poètes, qu'aucun personnage de tragédie. La première partie du *Récit* de Théramène répond à ceux que les anciens ont fait de la mort d'Hippolyte. Racine en avoit trois devant les ieux, celui d'Euripide, celui d'Ovide, & celui de Sénèque : il les admira; &, selon toute apparence, les fautes qu'on lui reproche ne viennent que de la noble ambition qu'il a eue de vouloir surpasser tous ces modèles. Au reste, on a discuté ce beau morceau avec la dernière rigueur, dans la dernière édition de Despréaux, à cause de l'excellence de l'auteur; mais les critiques qu'on en a faites, toutes bonnes qu'elles puissent être, ne tournent qu'à la gloire des talents admirables d'un illustre écrivain, qui, dès l'instant qu'il commença de donner ses tragédies au Public, fit voir que Corneille, le *grand Corneille*, n'étoit plus le seul poète tragique de la France.

RÉCIT ÉPIQUE, *Épopée.* C'est l'exposition d'une action héroïque, intéressante, & merveilleuse. Ses qualités essencielles sont la brièveté, la clarté, & le vraisemblable poétique; ses ornements sont dans les pensées, dans les expressions, dans les tours, dans les allusions, dans les allégories, dans les images, en un mot dans toutes les choses qui constituent le beau, le pathétique, & le sublime de la Poésie. *Voyez* POÈME ÉPIQUE.

RÉCIT FABULEUX *en prose ou en vers.* Le mérite principal de ces petits contes se trouve dans la variété & la vérité des peintures, la finesse de la plaisanterie, la vivacité & la convenance du style, le contraste piquant des évènements. Il y a cette différence entre le Conte & la Fable, que la *Fable* ne contient qu'un seul & unique fait, renfermé dans un certain espace déterminé & achevé dans un seul temps, dont la fin est d'amener quelque axiome de Morale & d'en rendre la vérité sensible : au lieu qu'il n'y a dans le *Conte* ni unité de temps, ni unité d'action, ni unité de lieu, & que son but est moins d'instruire que d'amuser. La Fable est souvent un monologue ou une scène de comédie; le Conte est une suite de comédies enchaînées les unes aux autres. La Fontaine excelle dans les deux genres, quoiqu'il ait quelques fables de trop & quelques contes trop longs. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

* RÉCITATIF, s. m. *Poésie lyrique. Musique.* Du côté du musicien, le *Récitatif* est l'espèce de chant qui approche le plus de l'accent naturel de la parole; & du côté du poète, c'est la partie de la scène destinée à cette espèce de chant.

Lorsqu'en Italie on imagina de noter la déclamation théatrale, l'objet de la Músique fut, comme celui de la Poésie, d'embellir la nature en l'imitant; c'est à dire, de donner à la déclamation chantée une mélodie plus agréable pour l'oreille, &, s'il étoit possible, plus touchante pour l'âme que l'expression naturelle de la parole, sans toutefois contrarier ni trop altérer celle-ci : en sorte que la ressemblance embellie fît encore son illusion.

Le principe de tous les arts qui se proposent d'imiter la nature, est que l'imitation soit quelque chose de ressemblant, & non pas de semblable.

L'imitation est donc un mensonge, soit dans le moyen, soit dans la manière dont elle fait illusion;

& ce qu'il y a de ſingulier, c'eſt que le témoignage confus que nous nous rendons à nous-mêmes que l'art nous trompe, eſt la cauſe du plaiſir ſenſible & délicat que nous éprouvons à être trompés. Il doit donc y avoir dans l'imitation une reſſemblance, afin que l'âme y ſoit trompée : mais il doit y avoir en même temps une différence ſenſible, afin que l'âme s'aperçoive & jouïſſe confuſément de ſon erreur.

Ce n'eſt pas que la nature même préſentée ſur un théâtre avec toute ſa vérité, comme dans les combats de gladiateurs ou d'animaux, ne pût faire une ſorte de plaiſir, ſi en elle-même elle étoit aſſez belle ou aſſez touchante : mais ce plaiſir ſeroit l'effet direct de la réalité, & non l'effet de la ſurpriſe que l'art nous cauſe quand nous admirons ſon adreſſe, & que, ſemblable à Galathée, il ſe cache & ſe laiſſe encore apercevoir en ſe cachant.

Alternativement ſavoir & oublier que l'imitation eſt un artifice ; ſentir à chaque inſtant le mérite de l'art, en le prenant pour la nature ; jouïr par ſentiment des aparences de la vérité, & par réflexion des charmes du menſonge : voilà le composé réel, quoi qu'ineffable, du plaiſir que nous font les arts d'imitation.

J'ai dit que le menſonge étoit tantôt dans le moyen, tantôt dans la manière dont s'opéroit l'illuſion : dans le moyen, lorſque, par exemple, la peinture, avec une toile & des couleurs, imite des contours, des reliefs, des lointains, *&c* ; dans la manière, lorſque le moyen de l'art & celui de la nature ſont les mêmes, & que l'art ne fait que le modifier d'une manière qui lui eſt propre, & qui donne de l'avantage à l'imitation ſur le modèle. C'eſt ainſi que la Tragédie fait parler en vers & d'un ton plus élevé que ne le fut jamais le ton de la nature ; c'eſt ainſi que la Comédie réunit dans un ſeul caractere plus de traits de ridicule, & dans une ſeule action plus d'incidents & de rencontres ſingulières, que le même eſpace de temps ne nous en eût fait voir dans la réalité ; c'eſt ainſi enfin que, dans l'Opéra, on a permis de porter la licence de la fiction juſqu'à faire parler en chantant.

De même tous les arts d'imitation ont leurs *données*, & les ſeules conditions qu'on leur impoſe ſont l'illuſion & le plaiſir.

S'il eſt donc vrai que le chant, comme les vers, embelliſſe l'imitation de la parole, ſans détruire l'illuſion ; on auroit tort de ſe refuſer au nouveau plaiſir qu'il nous cauſe : ce ne ſera jamais un peuple doué d'une oreille ſenſible qui ſe plaindra qu'on lui parle en chantant.

Les italiens ont trouvé dans cette licence une ſource intariſſable de ſenſations délicieuſes ; & leur imagination, aſſez vive pour être encore ſéduite par une imitation éloignée de la nature, n'a preſque pas mis de bornes à la liberté accordée au muſicien.

Les françois juſqu'ici ont été plus ſévères, par la raiſon peut-être que leur imagination eſt moins vive, ou leur organe moins ſenſible.

Cependant, chez les italiens même, l'art, timide dans ſa naiſſance, ſe tint le plus près qu'il lui fut poſſible de la nature. Le *Récitatif*, c'eſt à dire, une déclamation notée & non meſurée, ou quelquefois ſeulement accompagnée par la ſymphonie, & avec elle ſoumiſe aux lois de la meſure & du mouvement, fut d'abord tout ce qu'on ôſa ſe permettre : dans la ſuite, on fut plus hardi.

Or de ſavoir s'il falloit s'en tenir à cette première ſimplicité, ou juſqu'à quel point l'art pouvoit s'étendre & s'éloigner de la vérité, à condition de l'embellir ; c'eſt un problème que la ſpéculation ne peut réſoudre, mais dont l'expérience & le ſentiment, chez les différents peuples du monde, nous donnent la ſolution.

La ſcène déclamée eſt ce qu'il y a de plus reſſemblant au ton naturel de la parole : la ſcène chantée ſans accompagnement & ſans meſure, eſt ce qui aproche le plus de la déclamation : le récit obligé s'en éloigne un peu davantage, ſoit parce qu'il eſt accompagné, & que cette alliance de la ſymphonie avec la voix n'a point de modèle dans la nature, ſoit parce qu'il eſt meſuré & que l'expreſſion naturelle de nos penſées & de nos ſentiments ne l'eſt pas : enfin, l'air eſt encore une imitation plus altérée, plus éloignée de la vérité ; car la rondeur, la ſymmétrie, & l'unité du chant ne reſſemblent que de très-loin aux modulations libres & naturelles de la voix.

Si donc on ne cherchoit dans l'expreſſion muſicale que la vérité de l'imitation, & ſi, pour produire l'illuſion, il falloit que l'imitation fût fidèle ; il n'y auroit aucun doute que la Muſique la plus parfaite ſeroit le ſimple *Récitatif*, & ce *Récitatif* lui-même, moins naturel que la déclamation, n'en eût pas dû prendre la place.

Mais dans l'imitation, on ne cherche pas ſeulement la vérité ; on y déſire, comme je l'ai dit, la vérité embellie, c'eſt à dire, une impreſſion plus agréable que celle de la vérité même, ou de ſon exacte reſſemblance : il s'agit donc ici d'un calcul de plaiſirs.

Ne demandez-vous qu'à être émus par le tableau le plus frapant d'une action pathétique? fuyez loin du Théâtre où l'on chante, & allez à celui où des acteurs habiles donnent aux paſſions leur accent naturel : une voix étouffée, une voix déchirante, les gémiſſements, les cris, les ſanglots d'un Briſard, d'une Dumeſnil, vous feront plus d'illuſion & une impreſſion plus profonde, que les éclats de voix d'une Le Maure, ou que les ſons mélodieux d'une Fauſtine ou d'un Farinelli ; & à l'avantage de l'expreſſion ſe joindra celui d'un poème où le génie, n'étant géné ſur rien, n'a eu rien à ſacrifier. *Voyez* LYRIQUE.

Mais voulez-vous joindre, au plaiſir d'être ému

d'étonnement, de crainte, ou de pitié, celui d'avoir l'oreille agréablement affectée par une succession ou par un ensemble de sons touchants, de sons harmonieux? allez au théâtre où l'on chante, & demandez à ce théâtre que l'art du chant y soit porté au plus haut degré d'expression & de charme.

Qu'on se rappelle donc ce qu'on s'est proposé, lorsque de la Tragédie on a fait l'Opéra: on a voulu jouïr à la fois des plaisirs de l'esprit, de l'âme, & de l'oreille. Il a donc fallu d'abord que la déclamation fût, non seulement expressive, mais encore mélodieuse; & tant qu'on n'a pas eu d'autre chant que le *Récitatif*, on a eu raison de lui donner tout l'agrément qu'il pouvoit avoir: de là les cadences, les ports de voix, les tenues, les prolations que les françois y ont introduites pour en faire un chant plus flatteur.

Les italiens, plus sévères, se sont fait un *Récitatif* plus rapide & plus simple. (¶ Ils n'ont pu noter les accents inappréciables de la parole; mais la voix des chanteurs habiles a su ajouter, à la note, des inflexions, des liaisons, des nuances de sons, pour m'exprimer ainsi, qui ont raproché, autant qu'il est possible, les accents de la mélopée de ceux de la simple déclamation: par là ils ont rendu leur *Récitatif* le moins chantant qu'il pouvoit l'être.) Mais en revanche ils y ont mêlé des morceaux d'un caractère plus marqué & d'une expression plus énergique. Dans ces morceaux qu'ils appellent *Récitatif obligé*, la mesure & le mouvement sont prescrits: la symphonie, qui accompagne la voix, la soutient & la fortifie; elle fait plus, elle devient un nouvel organe de la pensée; & dans les silences même de la voix, elle y supplée par l'expression de ce qui se passe au dedans de l'âme, ou pour ainsi dire autour d'elle.

Mais, dans le courant de la déclamation, les italiens & les françois avoient également senti que toutes les fois que la nature indiqueroit des mouvements plus décidés, des inflexions plus sensibles, il falloit saisir ce moment pour rompre la monotonie du récit ou du dialogue, par un chant plus marqué, qui se détacheroit du *Récitatif* continu, & qui, saillant & isolé, réveilleroit l'attention de l'oreille, en lui offrant un plaisir nouveau: de là ces chants phrasés & cadencés que Lulli & les italiens de son temps employoient dans la scène. Mais quel charme pouvoient avoir des airs le plus souvent tronqués & mutilés, ou renfermés dans le cercle étroit d'une phrase simple & concise, n'ayant pour tout caractère qu'un mouvement lent ou rapide, ou qu'une succession de sons détachés ou liés ensemble, tantôt plus adoucis & tantôt plus forcés, presque toujours sans mélodie, sans agrément dans le motif, sans précision dans la mesure, sans symmétrie dans le dessin?

Jusques là il est au moins très-douteux que la déclamation eût gagné à être chantée: car du côté de la nature, elle avoit évidemment perdu de son aisance, de sa rapidité, de sa chaleur, & de son énergie; & du côté de l'art, qu'avoit-elle aquis pour compenser toutes ces pertes?

Mais dès que le chant périodique & symmétrique fut inventé, tout le prix, tout le charme de la Musique fut senti; l'âme connut tout le plaisir que pouvoit lui aporter l'oreille; l'Italie & l'Europe entière ne regrettèrent plus rien.

La France elle seule continuoit à s'ennuyer d'une Musique monotone, qu'elle applaudissoit en bâillant, & qu'elle s'obstinoit par vanité à faire semblant de chérir. Non seulement elle dédaignoit de connoître cette forme d'airs périodiques dont Vinci étoit l'inventeur, & que Leo, Pergolèse, Galuppi, Jumelli, avoient portée à un si haut degré d'expression & de mélodie: mais ce *Récitatif* obligé, cette déclamation passionnée, énergique, où Porpora avoit excellé, nous étoit encore étrangère: l'orchestre étoit chez nous le seul acteur qui connût la précision des mouvements & de la mesure; encore l'oublioit-il lui-même, forcé d'obéir à la voix. Le charme & le pouvoir du chant nous étoient inconnus au point qu'on attachoit à des accompagnements sans dessin le grand mérite de l'artiste, & que l'on fesoit consister l'excellence de la Musique dans les accords. C'est presque uniquement à cette partie subordonnée que le célèbre Rameau appliquoit son génie, & qu'il a dû tous ses succès. Le don d'inventer les dessins, de les dèveloper, de les varier avec grâce, & d'assortir au même caractère la mélodie & le mouvement, en un mot, le don de la pensée musicale, le seul auquel les italiens attachent le nom de *génie*, Rameau en fesoit peu de cas, & ne daignoit l'employer qu'à ses airs de danse, dans lesquels il a excellé: injuste envers lui-même, il se glorifioit de son savoir & de son art, & méconnoissoit son génie. Combiner les accords est le travail de l'homme habile; les choisir, savoir les placer, est le travail de l'homme de goût. Inventer des chants analogues au sentiment ou à la pensée, & dont la modulation variée dans sa belle simplicité enchante à la fois l'âme & l'oreille; voilà l'inspiration qui, dans le musicien, répond à celle du poète: & c'est ce qui, dans notre Musique vocale, a été presque inconnu jusqu'à nous.

Cependant, comme on ne sauroit prendre sincèrement du plaisir à s'ennuyer, on juge bien que les françois n'épargnoient rien pour se déguiser à eux-mêmes la fatiguante monotonie de leur Musique vocale. Les faux agréments qu'ils y méloient, aux dépens de l'expression, se multiplioient tous les jours; quelques belles voix ayant excellé, les unes à former des cadences brillantes, & les autres à déployer des sons pleins & retentissants, le besoin d'aimer ce qu'on avoit, & l'habitude qu'on s'étoit faite insensiblement d'admirer ce qui étoit difficile & rare, enfin l'émotion physique de l'organe auquel

une belle voix plaît comme une cloche harmonieuse, cette émotion que l'on croyoit être, sur la foi d'un long préjugé, le dernier degré de plaisir que pouvoit faire la Musique, en imposoit à une nation qui ne connoissoit rien de mieux.

Mais jusqu'à ce que des hommes bien organisés & doués d'une âme sensible ayent réellement trouvé le beau, ils éprouvent une inquiétude secrète & confuse qu'aucune espèce d'illusion ne peut calmer : de là les efforts, les dépenses, & toutes les ressources inutiles qu'on a si long temps employées pour sauver les françois du dégoût de leur Opéra : diversité dans les poèmes, multiplicité des machines, magnificence vraîment royale, comme l'appelle La Bruyère, dans les décorations & les vêtements, usage immodéré des danses, jusqu'à faire disparoître l'action théatrale pour ne plus voir que des ballets, multitude presque innombrable de jeunes beautés assemblées pour en décorer le spectacle ; que n'a-t-on pas mis en usage ? & ce théâtre a toujours été le seul dont les entrepreneurs, successivement ruinés, n'ont pu soutenir la dépense dans ce même Paris, où, sans secours & presque sans moyens, on a vu fleurir le théâtre des vaudevilles.

La cause de cette décadence continuelle de l'Opéra françois n'est autre que le dégoût invincible qu'on aura toujours pour une Musique dénuée de chant : le *Récitatif*, quel qu'il soit, réduit à sa simplicité monotone, fatiguera toujours l'oreille ; le *Récitatif* obligé, quelque expression que l'on donne à l'harmonie qui l'accompagne, quelque énergie qu'elle ajoûte aux accents dont il est formé, ne répandra jamais dans la scène assez de variété, d'agréments, & de charmes ; les chœurs multipliés se détruiront l'un l'autre, & ne seront plus que du bruit ; les danses prodiguées deviendront insipides, comme tous les plaisirs dont on a la satiété.

A ce spectacle, un seul moyen de plaire, toujours varié, toujours sensible, toujours inépuisable dans ses ressources, c'est le chant : parce qu'il prend toutes les formes du sentiment & de la pensée ; qu'en même temps qu'il flatte l'oreille, il touche l'âme ; qu'il parle à l'esprit comme aux sens ; & que dans sa période il réunit le double avantage de faire attendre, désirer, & jouïr. Tel étoit le pouvoir que les anciens attribuoient à la période oratoire : & si l'art de tenir l'esprit suspendu, dans l'attente de la pensée, avoit sur eux tant de puissance, qu'il leur fesoit considérer l'orateur comme tenant enchainées les oreilles de tout un peuple ; que penser de l'art du musicien qui exercera le même empire, non pas sur l'esprit, mais sur l'âme, & qui saura donner le même attrait à l'expression du sentiment ?

Concluons que la partie essencielle de la Musique c'est le chant : que le *Récitatif* simple en est la partie foible : que le *Récitatif* obligé, qui, dans les mouvements rompus & tumultueux des passions, peut emprunter de l'harmonie tant d'énergie & de puissance, n'est pourtant pas ce qu'on désire le plus vivement, & dont on se lasse le moins : que c'est de la beauté du chant périodique & mélodieux que l'âme & l'oreille sont insatiables ; & que par conséquent le poète qui écrit pour le musicien, doit regarder la partie du *Récitatif* simple comme celle qui exige le style le plus rapide, afin que l'oreille, impatiente d'arriver au chant, ne se plaigne jamais qu'on l'arrête au passage ; la partie du *Récitatif* obligé, comme celle qui demande à être employée avec le plus de sobriété, afin que le sentiment de l'harmonie ne soit point émoussé par la fatigue de n'entendre que des accords sans dessin ; & la partie du chant mélodieux & fini, comme celle dont la distribution doit être son premier objet, afin que le charme de la mélodie, le vrai plaisir de ce spectacle, se reproduise sous mille formes, & que, s'il altère la vérité de l'expression naturelle, ce ne soit que pour l'embellir.

Telle doit être, je crois, l'intention commune du poète & du musicien : & si jamais elle est remplie dans l'Opéra françois, comme il est sûr qu'elle peut l'être (le succès l'a prouvé) ; c'est alors que le prestige de la Musique, joint à celui de la Peinture, des fêtes, & du merveilleux qu'y répandra la Poésie, fera de ce spectacle un véritable enchantement.

Mais jusques là qu'on ne se flatte pas de nous faire goûter un *Récitatif* pur & simple ; ce ne seroit pas pour l'oreille un plaisir digne de compenser celui d'une déclamation naturelle & d'une poésie affranchie des contraintes de la Musique. Nous permettons à l'Opéra une déclamation notée, parce que la scène parlée trancheroit trop avec le chant ; mais ce n'est que dans l'espérance & en faveur du chant, que nous consentons qu'on altère la déclamation naturelle : c'est là le pacte du Théâtre lyrique. Qu'il nous fasse donc entendre ce qu'il promet, de beaux airs, des duo touchants, des morceaux de peinture & d'expression, où tout le charme de la mélodie & toute la puissance de l'harmonie se réunissent & se déployent. Non seulement alors nous permettons au *Récitatif* de se dégager des ports de voix, des trils, des cadences, des prolations ; *&c* : mais nous exigeons qu'il renonce à tous ces ornements futiles ; & qu'aussi simple, aussi vrai, aussi courant qu'il sera possible, il ne fasse que raprocher, par un peu plus d'analogie, la déclamation de la scène, de ces morceaux de chant qu'elle doit amener. Le chant est la partie essencielle & désirée de l'Opéra ; le *Récitatif* en est une partie tolérée, comme indispensable : il faut passer par là pour arriver à ces endroits délicieux où l'oreille & l'âme se promettent de s'arrêter & de jouïr ; mais le chemin leur paroitra long si leur espérance est trompée, & l'intérêt de l'action la plus vive aura lui-même bien de

la peine à nous ſauver de l'impatience & de l'ennui. *Voyez* AIR, CHANT, LYRIQUE

(¶ Depuis que cet article a été imprimé pour la première fois, l'expérience en a confirmé les principes par des ſuccès multipliés : elle m'a ſurtout affermi dans l'idée où j'étois que, pour le ſimple *Récitatif*, le ſtyle nombreux & périodique de Quinault eſt préférable au ſtyle concis de Métaſtaſe. Je m'étois aperçu que les fréquents repos de ces petites phraſes coupées rendoient la marche du *Recitatif* peſante & monotone : peſante, à cauſe des repos trop fréquents ; monotone, en ce que la Muſique a très-peu de moyens de varier ſes cadences finales : & pour éviter l'un & l'autre de ces défauts, j'ai eſſayé de ſoutenir le ſens, & de donner au ſtyle plus de liaiſon & plus d'aiſance. Cet eſſai, que j'ai fait dans l'opéra de *Didon* & dans celui de *Pénélope*, m'a réuſſi au dela même de mon attente. Le muſicien, n'ayant plus à s'arréter à chaque inſtant, s'eſt dèvelopé plus à ſon aiſe : ſa phraſe articulée & ſoutenue par des accents plus ſenſibles, plus variés, a pris en même temps plus de rapidité, de chaleur, & de véhémence. L'actrice admirable qui a joué les rôles de Didon & de *Pénélope*, s'eſt ſentie plus entrainée par l'impulſion de ce ſtyle ; elle n'a eu qu'à ſe liver pour exprimer à grands traits les ſentiments dont elle étoit remplie : & de là cette facilité, ce naturel, cette expreſſion à la fois ſi ſimple & ſi tragique, qui fait regarder le *Récitatif* de ces opéra comme le plus vrai, le plus ſenſible, le plus parfait qu'on ait entendu ſur aucun théâtre du monde.) (*M.* MARMONTEL.)

RÉCITATION, ſ. f. *Poéſie théatrale. Art orat.* La *Récitation*, dit l'abbé Dubos, eſt une déclamation ſimple, qui n'eſt point accompagnée des mouvements du corps, & que l'induſtrie des hommes a inventée pour plaire & pour toucher davantage que ne peut faire la lecture, ſurtout quand il s'agit de Poéſie. En effet, la *Récitation* bien faite donne aux vers une force, qu'ils n'ont pas, quand on les lit ſoi-même ſur le papier où ils ſont écrits. L'harmonie des vers qu'on *récite* flatte l'oreille des auditeurs, & augmente le plaiſir que le ſens des vers eſt capable de donner; c'eſt un plaiſir pour nos oreilles, au lieu que leur lecture eſt un travail pour nos ieux ; l'auditeur eſt plus indulgent que le lecteur, parce qu'il eſt plus flatté par les vers qu'il entend, que l'autre par ceux qu'il lit. Auſſi voyons-nous que tous les poètes, ou par inſtinct ou par connoiſſance de leurs intérêts, aiment mieux *réciter* leurs vers, que de les donner à lire, même aux premiers confidents de leurs productions. Ils ont raiſon, s'ils cherchent des louanges plus tôt que des conſeils utiles.

C'étoit par la voie de la *Récitation* que les anciens poètes publioient ceux de leurs ouvrages qui n'étoient pas compoſés pour le Théâtre. On voit, par les Satires de Juvenal, qu'il ſe formoit à Rome des aſſemblées nombreuſes pour entendre *réciter* les poèmes que leurs auteurs vouloient donner au Public. Nous trouvons même, dans les uſages de ce temps-là, une preuve encore plus forte du plaiſir que donne la *Récitation* des vers qui ſont riches en harmonie. Si donc la ſimple *Récitation* eſt ſi flatteuſe, il eſt facile de concevoir les avantages que les pièces qui ſe repréſentent ſur le Théâtre tirent de la déclamation : comme l'éloquence du corps ne perſuade pas moins que celle des paroles, les geſtes aident infiniment la voix à faire ſon impreſſion. *Voyez* DÉCLAMATION. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

* RECONNOISSANCE, ſ. f. *Littérature.* Dans le Poème épique & dramatique, il arrive ſouvent qu'un perſonnage ou ne ſe connoît pas lui-même, ou ne connoît pas celui avec lequel il eſt en action ; & le moment où il aquiert cette connoiſſance de lui-même ou d'un autre, s'appelle *Reconnoiſſance*. C'eſt ainſi que, dans le poème du Taſſe, Tancrède reconnoît Clorinde après l'avoir mortellement bleſſée ; c'eſt ainſi que, dans *la Henriade*, d'Ailly, le père, reconnoît ſon fils après l'avoir tué de ſa main ; c'eſt ainſi que, dans *Athalie*, cette reine reconnoît Joas ; que, dans *Mérope*, Égiſte ſe connoît lui-même, & que Mérope le reconnoît ; que, dans *Iphigénie en Tauride* & dans *Œdipe*, Iphigénie & ſon frère Oreſte, Œdipe & Jocaſte, ſa mère, ſe reconnoiſſent mutuellement, & que chacun d'eux ſe connoît lui-même.

On voit, par ces exemples, que la *Reconnoiſſance* peut être ſimple ou réciproque, & que des deux côtés, ou d'un ſeul, ce peut être ſoi que l'on reconnoiſſe, ou un autre, ou un autre, & ſoi en même temps.

On peut conſulter la Poétique d'Ariſtote & le Commentaire de Caſtelvetro ſur ces différentes combinaiſons de la *Reconnoiſſance*, & ſur les manières de la varier, ſoit relativement à la ſituation & à la qualité des perſonnes, ſoit relativement aux moyens qu'on emploie pour l'amener, & aux effets qu'elle peut produire.

La *Reconnoiſſance* à laquelle Ariſtote donne la préférence, eſt celle qui naît des incidents de l'action même, comme dans l'*Œdipe* : mais je crois pouvoir lui comparer celle qui naît d'un ſigne involontaire que l'inconnu laiſſe échaper ; comme dans l'opéra de Théſée, où ce jeune prince eſt reconnu à ſon épée au moment qu'il jure par elle. Le plus beau modèle en ce genre eſt la manière dont Oreſte ſe feſoit connoître à ſa ſœur dans l'*Iphigénie* du ſophiſte Polydes, lorſque ce malheureux prince, conduit, aux marches de l'autel pour y être immolé, s'écrioit : » Ce n'eſt donc pas aſſez que ma » ſœur ait été ſacrifiée à Diane, il faut que je le ſois » auſſi » !

La *Reconnoiſſance* doit-elle produire tout à coup la révolution ou laiſſer encore en ſuſpens le ſort des perſonnages? Dacier, qui préfère la plus déciſive, n'a vu l'objet que d'un côté.

Si la révolution ſe fait du bonheur au malheur, elle doit être terrible, & par conſéquent tout changer, tout renverſer, tout décider en un inſtant. Si au contraire la révolution ſe fait du malheur au bonheur & que la *Reconnoiſſance* réuniſſe des malheureux qui s'aiment, comme dans *Mérope* & dans *Iphigénie*; pour que leur réunion ſoit attendriſſante, il faut que l'évènement ſoit ſuſpendu & caché; car la joie pure & tranquile eſt le poiſon de l'intérêt. L'art du poète conſiſte alors à les engager, au moyen de la *Reconnoiſſance* même, dans un péril nouveau, ſinon plus terrible, au moins plus touchant que le premier, par l'intérêt qu'ils prennent l'un à l'autre. Mérope en eſt un exemple rare & difficile à imiter.

Il n'y a point de *Reconnoiſſance* ſans une ſorte de péripétie ou changement de fortune, ne fît-elle, comme dans la fable ſimple, qu'ajouter au malheur des perſonnages intéreſſants. Mais il peut y avoir des révolutions ſans *Reconnoiſſance*; & quoiqu'elles ne ſoient pas auſſi belles, les grecs ne les dédaignoient pas.

Il y a auſſi une *Reconnoiſſance* des choſes, comme de l'innocence d'Hippolyte, de Zaïre, d'Aménaïde, de la perfidie de Cléopâtre dans Rodogune, de l'empoiſonnement d'Inès, *&c*: & celles-ci ne ſont pas les moins pathétiques.

La *Reconnoiſſance* eſt précieuſe dans la Tragédie, ſoit avant ſoit après le crime; avant, pour empêcher qu'il ne ſoit commis; après, pour en faire ſentir tout le regret. La *Reconnoiſſance* eſt, dans le Comique, une ſource de ridicules, comme, dans la Tragédie, une ſource de pathétique: dans celle-ci, c'eſt une mère qui va tuer ſon fils, un fils qui vient de tuer ſa mère; & qui reconnoiſſent, l'une le crime qu'elle alloit commettre, l'autre le crime qu'il a commis: dans celle-là, c'eſt un vieux jaloux, qui, par erreur, livre à ſon rival ſa maitreſſe, & ne s'aperçoit de ſa mépriſe que lorſqu'il n'eſt plus temps, comme dans l'*École des maris*; c'eſt un jeune étourdi qui ne reconnoît ſon rival qu'après qu'il lui a confié tout ce qu'il a fait & tout ce qu'il veut faire pour lui enlever ſa maitreſſe, comme dans l'*École des femmes*; c'eſt un oncle & un neveu dont l'un veut faire enfermer l'autre, & qui ſe trouvent camarades de troupe dans une comédie de ſociété, comme dans la *Métromanie*; c'eſt un fils diſſipateur & un père uſurier, qui, dans le prêteur & l'emprunteur qu'ils cherchent réciproquement, ſe rencontrent, comme dans l'*Avare*.

On ſent combien la mépriſe qui précède ces *Reconnoiſſances*, la ſurpriſe, l'étonnement, l'embarras, la révolution qui les ſuit, doivent contribuer à ce qu'on appelle le Comique de ſituation: & ſi à la *Reconnoiſſance* des perſonnes on ajoûte celle des choſes, c'eſt à dire, des bévûes & des erreurs où le perſonnage ridicule eſt tombé, des pièges où il s'eſt laiſſé prendre; on aura l'idée de preſque tous les moyens qui, dans la Comédie, amènent les révolutions. (*M. Marmontel.*)

RÉCRÉATION, AMUSEMENT, DIVERTISSEMENT, RÉJOUISSANCE. *Synonymes.*

Ces quatre mots ſont ſynonymes, & ont la diſſipation ou le plaiſir pour fondement. *Récréation* déſigne un terme court de délâſſement; c'eſt un ſimple paſſe-temps pour diſtraire l'eſprit de ſes fatigues. *Amuſement* eſt une occupation légère, de peu d'importance, & qui plaît. *Divertiſſement* eſt accompagné de plaiſirs plus vifs, plus étendus. *Réjouïſſance* ſe marque par des actions extérieures, des danſes, des cris de joie, des acclamations de pluſieurs perſonnes,

La Comédie fut toujours la *Récréation* ou le délâſſement des grands hommes, le *Divertiſſement* des gens polis, & l'*Amuſement* du peuple: elle fait une partie des *Réjouïſſances* publiques dans certains évènements.

Amuſement, ſuivant l'idée que je m'en fais encore, porte ſur les occupations faciles & agréables qu'on prend pour éviter l'ennui. *Recréation* apartient plus que l'*Amuſement* au délâſſement de l'eſprit, & indique un beſoin de l'âme plus marqué. *Réjouïſſance* eſt affecté aux fêtes publiques du monde & de l'Égliſe. *Divertiſſement* eſt le terme générique qui renferme les *Amuſements*, les *Récréations*, & les *Réjouïſſances* particulières.

Les *Divertiſſements* de ce pays, dit à ſon cher Aſa une péruvienne ſi connue par la fineſſe de ſon goût & par la juſteſſe de ſon diſcernement; » Les *Divertiſſements* de ce pays me ſemblent auſſi » peu naturels que les mœurs. Ils conſiſtent dans » une gaîté violente, excitée par des ris éclatants, » auxquels l'âme ne paroît prendre aucune part; » dans des jeux inſipides, dont l'or fait tout le » plaiſir; dans une converſation ſi frivole & ſi » répétée, qu'elle reſſemble bien plus au gazouillement des oiſeaux qu'à l'entretien d'une aſſemblée d'êtres penſants; ou dans la fréquentation » de deux ſpectacles, dont l'un humilie l'humanité, & l'autre exprime toujours la joie & la » triſteſſe indifféremment par des chants & des » danſes. Ils tâchent en vain par de tels moyens » de ſe procurer des *Divertiſſements* réels, un » *Amuſement* agréable; de donner quelque diſtraction à leurs chagrins, quelque *Récréation* » à leur eſprit: cela n'eſt pas poſſible. Leurs » *Réjouïſſances* même n'ont d'attraits que pour » le peuple, & ne ſont point conſacrées, comme » les nôtres, au culte du Soleil; leurs regards, » leurs diſcours, leurs réflexions ne ſe tournent » jamais à l'honneur de cet aſtre divin. Enfin leurs

» froids *Amusements*, leurs puériles *Récréations*, » leurs *Divertissements* affectés, leurs ridicules » *Réjouïssances*, loin de m'égayer, de me plaire, » de me convenir, me rappellent encore avec plus » de regret la différence des jours heureux que je » passois avec toi ». *Voyez* AMUSER, DIVERTIR. *Syn.* (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) REDEMANDER, RÉPÉTER, RÉCLAMER, REVENDIQUER. *Synonymes.*

On *redemande* & on *répète* ce qu'on a donné, prêté, ou avancé, en un mot ce dont on s'est dessaisi volontairement, & sur quoi le droit de propriété n'est pas contesté; on *réclame* & on *revendique* ce dont la propriété est douteuse ou contestée, ou la restitution refusée.

Mais on *redemande* par soi-même & sans formalité; & l'on *répète* par les voies de la Justice. On *réclame* pour établir son droit de propriété; & l'on *revendique*, afin de rentrer en jouïssance en vertu de son droit. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) REDITE, f. f. *Grammaire.* Exposition réitérée de la même pensée. La même pensée peut se remontrer, ou en mêmes termes, ou en termes différents.

Sous les mêmes termes, la *Redite* par intervalles, & ménagée pour l'ornement ou pour l'énergie, est cette figure d'Élocution que l'on nomme *Répétition*, parce qu'on y envisage plus la réitération des mots que celle de la pensée (*Voyez* RÉPÉTITION). Mais si la *Redite* en mêmes termes se fait sans aucun besoin, c'est ce vice d'Élocution que l'on nomme *Tautologie. Voyez* TAUTOLOGIE.

Sous des termes différents, si la *Redite* est suggérée par le goût, soit pour rendre la pensée plus lumineuse, soit pour en faire mieux sentir l'énergie & l'importance; c'est une figure de pensée par dèvelopement, connue sous le nom d'*Expolition* (*Voyez* EXPOLITION). Mais si, en changeant même les termes, la *Redite* se fait sans utilité & sans grâce; ce n'est plus qu'une sorte de *Périssologie. Voyez* PÉRISSOLOGIE. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) REDOUBLEMENT, f. m. C'est ainsi qu'on nomme, dans la Grammaire grèque, la répétition qui se fait à l'augment de la consonne initiale du verbe pour la formation de certains temps. Ainsi, de τύπτω, *je frape*, on forme τέτυφα, *j'ai frapé*, ἐτετύφειν, *j'avois frapé*, avec *Redoublement* du τ, qui est la consonne initiale de τύπτω. *Voyez* AUGMENT.

La grammaire latine connoît aussi les prétérits avec redoublement; comme *momordi*, *momorderam*, de *mordeo*; *tetigi*, *tetigeram*, de *tango*; &c. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) RÉDUPLICATIF, IVE, adj. Qui sert à redoubler, ou à marquer le redoublement ou la réitération.

Re ou *Ré*, en françois, est ordinairement une particule *réduplicative*, & qui sert à donner un sens *réduplicatif* aux mots dans la composition desquels elle entre; ces mots sont eux-mêmes nommés *réduplicatifs*.

Réaction, *Rebondissement*, *Réconciliation*, *Redite*, *Réédification*, *Refonte*, *Régénération*, *Réhabilitation*, *Réimpression*, *Rejeton*, *Relèvement*, *Remanîment*, *Renaissance*, *Réordination*, *Repeuplement*, &c, sont des noms *réduplicatifs*.

Réagir, *Rebondir*, *Réconcilier*, *Redire*, *Réédifier*, *Refondre*, *Régénérer*, *Réhabiliter*, *Réimprimer*, *Rejeter*, *Relever*, *Remanier*, *Renaître*, *Réordonner*, *Repeupler*, &c, sont des verbes *réduplicatifs*.

Il y a aussi des adjectifs *réduplicatifs*, comme *Réconciliable* & *Irréconciliable*, *Reconnoissable*, *Réduplicatif*, &c.

En Logique, on dit aussi, & on pourroit le dire en Grammaire, qu'une proposition est *réduplicative*, lorsqu'une addition est faite au sujet pour indiquer en quel sens, à quel titre, par quelle raison l'attribut se dit du sujet: *Les rois*, comme rois, *ne dépendent que de Dieu; L'homme*, en tant que libre, *peut à son gré être vertueux ou vicieux*; voilà des propositions *réduplicatives*. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) RÉDUPLICATION, f. f. Espèce de Répétition antiparallèle, qui, par emphase & pour céder au sentiment, *redouble*, dans le même membre de phrase & consécutivement, quelques mots d'un intérêt plus marqué.

Dans *Athalie* (I. 1.), Joad, indigné contre les juifs prévaricateurs, s'écrie avec feu;

Rompez, rompez tout pacte avec l'Impiété:

& cette *Réduplication* vient de la chaleur du zèle, qu'elle peint très-bien.

Mentor, retrouvant Télémaque dans l'île de Cypre, lui dit d'un ton terrible (*Liv. jv*): *Fuyez, fuyez, hâtez-vous de fuir.* Quelle énergie pour faire sentir à Télémaque le danger d'un séjour plus long dans cette île corruptrice des mœurs!

On ne sauroit lire, sans la plus vive émotion, la conclusion de la paix devant les murs de Salente (*Télémaq.* Liv. *xj*): *Tous les peuples à la fois, comme si c'eût été un signal, s'écrièrent aussitôt: O sage Vieillard, vous nous désarmez! La paix! la paix! Nestor, un moment après, voulut commencer un discours; mais toutes les troupes impatientes craignirent qu'il ne voulût représenter quelque difficulté. La paix! la paix! s'écrièrent-elles encore une fois. On ne put leur imposer silence, qu'en fesant crier avec eux par*

tous les chefs de l'armée, La paix ! la paix ! Cette triple *Réduplication* porte, dans l'âme, un embrâsement qui l'étonne, qui la maitrise, qui lui fait partager l'enthousiasme des peuples de l'Hespérie.

Il y a de l'affinité sans doute entre la *Réduplication* & l'*Anadiplose*; mais il y a aussi des différences qui auroient dû empécher qu'on ne les confondît. *Voyez* ANADIPLOSE. (*M.* BEAUZÉE.)

* RÉFORMATION, RÉFORME, *Synonym.*

La *Réformation* est l'action de réformer; la *Reforme* en est l'effet.

Dans le temps de la *Réformation*, on travaille à mettre en règle, & l'on cherche les moyens de remédier aux abus. Dans le temps de la *Réforme*, on est réglé, & les abus sont corrigés.

Il arrive quelquefois que la *Réforme* d'une chose dure moins que le temps qu'on a mis à sa *Réformation*. (*L'abbé* GIRARD.)

(¶ L'idée objective commune à ces deux mots, est celle d'un rétablissement dans l'ancienne forme ou dans une meilleure forme. La *Réformation* est l'opération qui procure ce rétablissement; la *Réforme* en est le résultat, ou le rétablissement même.

Ceux qui sont chargés de travailler à la *Réformation* des mœurs, ne doivent s'attendre à réussir qu'autant qu'ils commenceront par vivre eux-mêmes dans la *Réforme*.

Il n'est pas douteux qu'une bonne *Réforme*, dans le systême de l'institution publique, ne produisît de très-grands biens pour l'État & pour les citoyens : mais la *Réformation* n'en doit être confiée à aucun ordre de l'État exclusivement, & encore moins à aucun particulier; chacun ne voit que pour soi, & il faut voir pour tous.) (*M.* BEAUZÉE.)

RÉFUTATION, s. f. *Art oratoire.* C'est la partie d'une Pièce d'Éloquence, qui répond aux objections de la partie adverse, & qui détruit les preuves qu'elle a alléguées.

La *Réfutation* demande beaucoup d'art, parce qu'il est plus difficile de guérir une blessure que de la faire.

Quelquefois on rétorque l'argument sur son adversaire. Protagore, philosophe, sophiste, & rhéteur, étoit convenu avec Euathlus, son disciple, d'une somme qui lui seroit payée par celui ci lorsqu'il auroit gagné une cause : le temps paroissant trop long au maître, il lui fit un procès ; & voici son argument : » Ou vous perdrez votre cause, » ou vous la gagnerez; si vous la perdez, il faudra payer par la sentence des juges; si vous la » gagnez, il faudra payer en vertu de notre con» vention «. Le disciple répondit : » Ou je perdrai » ma cause, ou je la gagnerai; si je la perds, je » ne vous dois rien en vertu de notre convention; si » je la gagne, je ne vous dois rien en vertu de la » sentence des juges ».

Quand l'objection est susceptible d'une *Réfutation* en règle, on la fait par des arguments contraires, tirés ou des circonstances, ou de la nature de la chose, ou des autres lieux communs.

Quand elle est trop forte, on feint de n'y pas faire attention, ou l'on promet d'y répondre, & on passe légèrement à un autre objet : on paye de plaisanteries, de bons mots. Un orateur athénien, entreprenant de *réfuter* Démosthène, qui avoit mis tout en émotion & en feu, commença en disant qu'il n'étoit pas surprenant que Démosthène & lui ne fussent pas de même avis; parce que Démosthène étoit un buveur d'eau, & que lui il ne buvoit que du vin. Cette mauvaise plaisanterie éteignit tout le feu qu'avoit allumé le prince des orateurs.

Enfin, quand on ne peut détourner le coup, on avoue le crime, & on a recours aux larmes, aux prières, pour écarter l'orage. *Cours de Belles-Lettrés, tom. IV.* (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) REGARDER, CONCERNER, TOUCHER. *Synonymes.*

On dit assez indifféremment & sans beaucoup de choix, qu'une chose nous *regarde*, nous *concerne*, nous *touche*, pour marquer la part que nous y avons. Il me paroît néanmoins qu'il y a, entre ces trois expressions, une différence délicate, qui vient d'abord d'un ordre de gradation, en sorte que l'une enchérit sur l'autre dans le rang que je leur ai donné. Quoique nous ne prenions qu'une légère part à la chose, nous pouvons dire qu'elle nous *regarde*; mais il en faut prendre davantage, pour dire qu'elle nous *concerne*; & lorsqu'elle nous est plus sensible & personnelle, nous disons qu'elle nous *touche*. Il me paroît aussi qu'on se sert plus communément du mot de *Regarder*, lorsqu'il est question de choses sur lequelles on a des prétentions ou des démélés d'intérêt; qu'on emploie avec plus de grâce celui de *Concerner*, lorsqu'il s'agit de choses commises au soin & la conduite; & que celui de *Toucher* se trouve mieux placé dans les affaires de cœur, d'honneur, & de fortune.

Il n'en est pas des biens publics comme des particuliers; la succession *regarde* toujours ceux mêmes qui y ont renoncé. Les moindres démélés dans l'Europe *regardent* tous les États qui la partagent; il est difficile qu'aucun d'eux se conserve long temps dans une parfaite neutralité, tandis que les autres sont en guerre.

Toutes les opérations du Gouvernement *regardent* le premier ministre; il doit être au fait de tout, soit guerre, police, finances, ou intérêts du dehors : mais chacune de ces parties ne *concerne* que celui qui en est particulièrement chargé.

La conduite de la femme *touche* d'assez près le mari, pour qu'il doive y avoir l'œil; mais la trop grande attention y est pour le moins aussi dangereuse que la négligence. Les affaires des moines *touchent* trop la Cour de Rome, pour qu'elle n'en prenne pas connoissance, & qu'elle ne leur accorde point sa protection lorsqu'on les attaque.

Beaucoup de gens s'inquiètent mal à propos de ce qui ne les *regarde* pas, se mêlent de ce qui ne les *concerne* point, & négligent ce qui les *touche* de près. (*L'abbé* GIRARD.)

RÉGIME, s. m. *Terme de Grammaire.* Ce mot vient du latin *Regimen*, Gouvernement : il est employé, en Grammaire, dans un sens figuré, dont on peut voir le fondement à *l'article* GOUVERNER. Il s'agit ici d'en déterminer le sens propre par raport au langage grammatical. Quoiqu'on ait insinué, à l'article que l'on vient de citer, qu'il falloit donner le nom de *Complément* a ce que l'on appelle *Régime*, il ne faut pourtant pas confondre ces deux termes comme synonymes. *Voyez* COMPLÉMENT.

Les Grammaires des langues modernes se sont formées d'après celle du latin, dont la Religion a perpétué l'étude dans toute l'Europe; & c'est dans cette source qu'il faut aller puiser la notion des termes techniques que nous avons pris à notre service, assez souvent sans les bien entendre & sans en avoir besoin. Or il paroît, par l'examen exact des différentes phrases où les grammairiens latins parlent de *Régime*, qu'ils entendent, par ce terme, la forme particulière que doit prendre un complément grammatical d'un mot, en conséquence du raport particulier sous lequel il est alors envisagé. Ainsi, le *Régime* du verbe actif relatif est, dit on, l'accusatif, parce qu'en latin le nom ou pronom, qui en est le complément objectif grammatical, doit être à l'accusatif; l'accusatif est le cas destiné par l'usage de la langue latine à marquer que le nom ou le pronom qui en est revêtu, est le terme objectif de l'action énoncée par le verbe actif relatif. Pareillement, quand on dit *liber Petri*, le nom *Petri* est au génitif, parce qu'il exprime le terme conséquent du raport dont *liber* est le terme antécédent, & que le *Régime* d'un nom appellatif que l'on détermine par un raport quelconque à un autre nom, est en latin le génitif. *Voyez* GÉNITIF.

Considérés en eux-mêmes & indépendamment de toute phrase, les mots sont des signes d'idées totales; & sous cet aspect, ils sont tous intrinsèquement & essenciellement semblables les uns aux autres; ils diffèrent ensuite à raison de la différence des idées spécifiques qui constituent les diverses sortes de mots, *&c.* Mais un mot considéré seul peut montrer l'idée dont il est le signe, tantôt sous un aspect & tantôt sous un autre : cet aspect particulier une fois fixé, il ne faut plus délibérer sur la forme du mot; en vertu de la syntaxe usuelle de la langue, il doit prendre telle terminaison: que l'aspect vienne à changer, la même idée principale sera conservée; mais la forme extérieure du mot doit changer aussi, & la Syntaxe lui assigne telle autre terminaison. C'est un domestique, toujours le même homme, qui, en changeant de service, change de livrée.

Il y a, par exemple, un nom latin qui exprime l'idée de l'Être suprême; quel est-il, si on le dépouille de toutes les fonctions dont il peut être chargé dans la phrase? Il n'existe en cette langue aucun mot considéré dans cet état d'abstraction, parce que ses mots ayant été faits pour la phrase, ne sont connus que sous quelqu'une des terminaisons qui les y attachent. Ainsi, le nom qui exprime l'idée de l'Être suprême, s'il se présente comme sujet de la proposition, c'est *Deus*; comme quand on dit, *Mundum creavit* DEUS : s'il est le terme objectif de l'action énoncée par un verbe actif relatif, ou le terme conséquent du raport abstrait énoncé par certaines prépositions, c'est *Deum*; comme dans cette phrase, DEUM *time & fac quod vis*, ou dans celle-ci, *Elevabis ad* DEUM *faciem tuam* (*Job*, 22, 26) : si ce nom est le terme conséquent d'un raport sous lequel on envisage un nom appellatif pour en déterminer la signification, sans pourtant exprimer ce raport par aucune préposition, c'est *Dei*; comme dans *Nomen* DEI, &c. Voilà l'effet du *Régime*; c'est de déterminer les différentes terminaisons d'un mot qui exprime une certaine idée principale, selon la diversité des fonctions dont ce mot est chargé dans la phrase, à raison de la diversité des points de vûe sous lesquels on peut envisager l'idée principale dont l'usage l'a rendu le signe.

Il faut remarquer que les grammairiens n'ont pas coutume de regarder comme un effet du *Régime* la détermination du genre, du nombre, & du cas d'un adjectif raporté à un nom : c'est un effet de la concordance, qui est fondée sur le principe de l'identité du sujet énoncé par le nom & par l'adjectif (*Voyez* CONCORDANCE & IDENTITÉ). Au contraire la détermination des terminaisons par les lois du *Régime* suppose diversité entre le mot *régissant* & le mot *régi*, ou plus tôt entre les idées énoncées par ces mots; comme on peut le voir dans ces exemples, *Amo Deum*, *Ex Deo*, *Sapientia Dei*, &c: c'est qu'il ne peut y avoir de raport qu'entre des choses différentes, & que tout *Régime* caractérise essenciellement le terme conséquent d'un raport; ainsi, le *Régime* est fondé sur le principe de la diversité des idées mises en raport, & des termes raprochés dont l'un détermine l'autre en vertu de ce raport. *Voyez* DÉTERMINATION.

Il suit de là qu'à prendre le mot *Régime* dans le sens généralement adopté, il n'auroit jamais dû être employé, par raport aux noms

dans les Grammaires particulières des langues analogues qui ne déclinent point, comme le françois, l'italien, l'efpagnol, &c : car le *Régime* eft dans ce fens la forme particulière que doit prendre un complément grammatical d'un mot en conféquence du raport particulier fous lequel il eft alors envifagé ; or dans les langues qui ne déclinent point, les noms paroiffent conftamment fous la même forme, & conféquemment il n'y a point proprement de *Régime*.

Ce n'eft pas que les noms ne varient leurs formes relativement aux nombres : mais les formes numériques ne font point celles qui font foumifes aux lois du *Régime*, elles font toujours déterminées par le befoin intrinsèque d'exprimer telle ou telle quantité d'individus ; le *Régime* ne difpofe que des cas.

Les grammairiens, attachés par l'habitude, fouvent plus puiffante que la raifon, au langage qu'ils ont reçu de main en main, ne manqueront pas d'infifter en faveur du *Régime* qu'ils voudront maintenir dans notre Grammaire, fous prétexte que l'ufage de notre langue fixe du moins la place de chaque complément ; & voilà, diront-ils, en quoi confifte chez nous l'influence du *Régime*. Mais qu'ils prennent garde que la difpofition des compléments eft une affaire de conftruction, que la détermination du *Régime* eft une affaire de Syntaxe, & que, comme l'a très-fagement obfervé du Marfais *au mot* CONSTRUCTION, on ne doit pas confondre la conftruction avec la fyntaxe. » Cicéron, dit-il, a dit, felon trois combinaifons » différentes, *Accepi litteras tuas*, *tuas accepi* » *litteras*, & *litteras accepi tuas* : il y a là » trois conftructions, puifqu'il y a trois différents » arrangements de mots : cependant il n'y a qu'une » fyntaxe ; car dans chacune de ces conftructions il » y a les mêmes fignes des raports que les mots » ont entre eux ». C'eft à dire que le *Régime* eft toujours le même dans chacune de ces trois phrafes, quoique la conftruction y foit différente.

Si par raport à notre langue on perfiftoit à vouloir regarder comme *Régime* la place qui eft affignée à chacun des compléments d'un même mot, à raifon de leur étendue refpective ; il faudroit donc convenir que le même complément eft fujet à différents *Régimes*, felon les différents degrés d'étendue qu'il peut avoir relativement aux autres compléments du même mot. Mais, fous prétexte de conferver le langage des grammairiens, ce feroit en effet l'anéantir, puifque ce feroit l'entendre dans un fens abfolument inconnu jufqu'ici, & oppofé d'ailleurs à la fignification naturelle des mots.

Ces obfervations fapent par le fondement la doctrine de l'abbé Girard, concernant le *Régime* (*Tom.* I, *difc.* iij, *pag.* 87). Il confifte, felon lui, dans des raports de dépendance foumis aux règles pour la conftruction de la phrafe. » Ce n'eft » autre chofe, dit-il, que le concours des mots » pour l'expreffions d'un fens ou d'une penfée. » Dans ce concours de mots, il y en a qui tiennent le haut bout ; ils en régiffent d'autres, c'eft » à dire qu'ils les affujétiffent à certaines lois : » il y en a qui fe préfentent d'un air foumis, ils » font *régis* ou tenus de fe conformer à l'état & » aux lois des autres : & il y en a qui, fans être » affujétis ni en affujétir d'autres, n'ont de loi à » obferver que celle de la place dans l'arrangement général. Ce qui fait que, quoique tous » les mots de la phrafe foient en *Régime*, concourant tous à l'expreffion du fens, ils ne le font » pas néanmoins de la même manière, les uns » étant en *Régime* dominant, les autres en *Régime* » affujéti, & des troifièmes en *Régime* libre, felon » la fonction qu'ils y font ».

Une première erreur de ce grammairien confifte en ce qu'il raporte le *Régime* à la conftruction de la phrafe ; au lieu qu'il eft évident, par ce qui précède, qu'il eft du diftrict de la Syntaxe, & qu'il demeure conftamment le même malgré tous les changements de conftruction. D'ailleurs le *Régime* confifte dans la détermination des formes des compléments grammaticaux confidérés comme termes de certains raports ; & il ne confifte pas dans les raports mêmes, comme le prétend l'abbé Girard.

Une feconde erreur, c'eft que cet académicien, d'ailleurs habile & profond, ébloui par l'affèterie même de fon ftyle, eft tombé dans une contradiction évidente : car comment peut-il fe faire que le *Régime* confifte, comme il le dit, dans des raports de dépendance, & qu'il y ait cependant des mots qui foient en *Régime* libre? Dépendance & liberté font des attributs incompatibles ; & cette contradiction, ne fût-elle que dans les termes & non entre les idées, c'eft affûrément un vice impardonnable dans le ftyle didactique, où la netteté & la clarté doivent être portées jufqu'au fcrupule.

J'ajoûte que l'idée d'un *Régime* libre, à prendre la chofe dans le fens même de l'auteur, eft une idée abfolument fauffe ; parce que rien n'eft indépendant dans la phrafe, à moins qu'il n'y ait périffologie (*Voyez* PÉRISSOLOGIE). Vérifions ceci fur la période même dont l'abbé Girard fe fert pour faire reconnoître toutes les parties de la phrafe : *Monfieur, quoique le mérite ait ordinairement un avantage folide fur la fortune ; cependant, chofe étrange! nous donnons toujours la préférence à celle-ci.*

Cette période eft compofée de deux phrafes, dit l'auteur, dans chacune defquelles fe trouvent les fept membres qu'il diftingue. Je ne m'attacherai ici qu'à celui qu'il appelle *adjonctif*, & qu'il prétend être en *Régime* libre ; c'eft *Monfieur* dans la première partie de la période, & *chofe étrange* dans la feconde. Toute propofition a deux parties, le fujet & l'attribut (*voyez* PROPOSITION) ; &

j'avoue que *Monsieur* n'apartient ni au sujet ni à l'attribut de la première proposition, *quoique le mérite ait ordinairement un avantage solide sur la fortune;* par conséquent ce mot est libre de toute dépendance à cet égard : mais dès là même il n'est ni ne peut être en *Régime* dans cette proposition. Cependant si l'on avoit à exprimer la même pensée en une langue transpositive, par exemple, en latin, il ne seroit pas libre de traduire *Monsieur* par tel cas que l'on voudroit de *dominus;* il faudroit indispensablement employer le vocatif *Domine*, qui est proprement le nominatif de la seconde personne (*voyez* VOCATIF) : ce qui prouve, ce me semble, que *Domine* seroit envisagé comme sujet d'un verbe à la seconde personne, par exemple, *audi* ou *esto attentus;* parce que dans les langues, comme partout ailleurs, rien ne se fait sans cause : il doit donc en être de même en françois, où il faut entendre, *Monsieur, écoutez* ou *soyez attentif;* parce que l'analyse, qui est le lien unique de la communication de toutes les langues, est la même dans tous les idiomes, & y opère les mêmes effets : ainsi, *Monsieur* est en françois dans une dépendance réelle, mais c'est à l'égard d'un verbe sousentendu dont il est le sujet.

Chose étrange, dans la seconde proposition, est aussi en dépendance, non par raport à la proposition énoncée *nous donnons toujours la préférence à celle-ci*, mais par raport à une autre dont le reste est supprimé; en voici la preuve. En traduisant cette période en latin, il ne nous sera pas libre de rendre à notre gré les deux mots *chose étrange :* nous ne pourrons opter qu'entre le nominatif & l'accusatif; & ce reste de liberté ne vient pas de ce que ces mots sont en *Régime* libre ou dans l'indépendance, car les six cas alors devroient être également indifférents; cela vient de ce qu'on peut envisager la dépendance nécessaire de ces deux mots sous l'un ou sous l'autre des deux aspects désignés par les deux cas. Si l'on dit *res miranda* au nominatif, c'est que l'on suppose dans la plénitude analytique *hæc res est miranda :* si l'on préfère l'accusatif *rem mirandam*, c'est que l'on envisage la proposition pleine *dico rem mirandam*, ou même en rappelant le second adjonctif au premier, *Domine, audi rem mirandam.* L'application est aisée à faire à la phrase françoise, le détail en seroit ici superflu; je viens à la conclusion. L'abbé Girard n'avoit pas assez aprofondi l'analyse grammaticale ou logique du langage, & sans autre examen il avoit jugé indépendant ce dont il ne retrouvoit pas le corrélatif dans les parties exprimées de la phrase. D'autre part, ces mots mêmes indépendants, il vouloit qu'ils fussent en *Régime*, parce qu'il avoit faussement attaché à ce mot une idée de relation à la construction, quoiqu'il n'ignorât pas sans doute qu'en latin & en grec le *Régime* est relatif à la syntaxe : mais il avoit proscrit de notre Grammaire la doctrine ridicule des cas; il ne pouvoit donc plus admettre le *Régime* dans le même sens que le fesoient avant lui la foule des grammatistes; & malgré ses déclarations réitérées de ne consulter que l'usage de notre langue, & de parler le langage propre de notre Grammaire sans égard pour la Grammaire latine, trop servilement copiée jusqu'à lui, il n'avoit pu abandonner entièrement le mot de *Régime : inde mali labes.*

Je n'entrerai pas ici dans le détail énorme des méprises où sont tombés les Rudimentaires & les Méthodistes sur les prétendus *Régimes* de quelques noms, de plusieurs adjectifs, de quantité de verbes, *&c :* ce détail ne sauroit convenir à l'Encyclopédie. Mais on trouvera pourtant sur cela même quantité de bonnes observations dans plusieurs articles de cet ouvrage. *Voyez* ACCUSATIF, DATIF, GÉNITIF, ABLATIF, CONSTRUCTION, INVERSION, MÉTHODE, PROPOSITION, PRÉPOSITION, *&c.*

Chaque cas a une destination marquée & unique, si ce n'est peut-être l'accusatif, qui est destiné à être le *Régime* objectif d'un verbe ou d'une préposition : toute la doctrine du *Régime* latin se réduit là; si les mots énoncés ne suffisent pas pour rendre raison des cas d'après ces vûes générales, l'Ellipse doit fournir ceux qui manquent. *Pœnitet me peccati*, il faut suppléer *memoria*, qui est le le sujet de *pœnitet* & le mot complété par *peccati*, qui en est régi. *Doceo pueros Grammaticam*, il faut suppléer *circà* avant *Grammaticam*, parce que cet accusatif ne peut être que le *Régime* d'une préposition, puisque le *Régime* objectif de *doceo* est l'accusatif *pueros. Ferire ense*, l'ablatif *ense* n'est point le *Régime* du verbe *ferire;* il l'est de la préposition sousentendue *cum.* Dans *labrorum tenùs*, le génitif *labrorum* n'est point *Régime* de *tenùs*, qui gouverne l'ablatif; il l'est du nom sousentendu *regione.* Il en est de même dans mille autre cas, qui ne sont & ne peuvent être entendus que par des grammairiens véritablement logiciens & philosophes. (*M.* BEAUZÉE.)

* RÈGLES, s. f. *Belles-Lettres.* Dans les Lettres & dans les Arts, les *Règles* sont les leçons de l'expérience, le résultat de l'observation sur ce qui doit produire l'effet qu'on se propose.

Il y a un instinct pour tous les arts, & cet instinct, au plus haut degré d'énergie & de sagacité, s'appelle *Génie;* mais est-il jamais assez parfait, assez sûr de lui-même, pour avoir droit de mépriser les *Règles?* & les *Règles*, de leur côté, sont-elles assez infaillibles, assez étendues, assez exclusivement décisives, pour avoir droit de maitriser le génie?

En supposant les hommes tels que les a faits la nature, & avant que l'imagination & le sentiment soient altérés en eux par le caprice de l'opinion, des modes, & des convenances; l'instinct naturel suffiroit à un artiste organisé comme eux, pour l'éclairer & le conduire : mais la nature peut deviner

& pressentir la nature ; l'étude seule, en observant l'homme artificiel & factice, peut faire prévoir les effets de l'art.

Nous connoissons quelques hommes extraordinaires, tels qu'Homère & Eschyle, qui semblent n'avoir eu pour modèle que la nature & pour guide que leur instinct; mais est-il bien sûr qu'avant Homère l'art de la Poésie épique n'eût pas été cultivé, raisonné, soumis à des lois? Ceux qui regardent ce poète comme l'inventeur de son art, parce qu'il est le plus ancien des poètes connus, ressemblent à ceux qui s'imaginent qu'au delà des étoiles qu'ils aperçoivent il n'y a plus rien dans le ciel. A l'égard d'Eschyle, il est bien certain qu'il a inventé la Tragédie : mais le modèle de la Tragédie étoit l'Épopée, dont les *Règles* lui sont communes ; & quant à celles qui lui sont propres, Eschyle s'en est dispensé, ou plus tôt, en les observant, quand il l'a pu sans trop de gêne, il les a lui-même tracées ; & c'est peut-être celui de tous les hommes en qui le goût naturel a été le plus étonnant.

La raison est l'organe du vrai ; le goût est l'organe du beau : c'est la faculté vive & sûre de discerner & de pressentir ce qui doit plaire aux sens, à l'esprit, & à l'âme ; c'est un don naturel qui veut être exercé par l'étude & par l'habitude, & ce n'est qu'après mille épreuves qu'il peut se croire un guide sûr.

Il y a une raison absolue & indépendante de toute convention, comme la vérité; mais y a-t-il de même un goût par excellence, indépendant, comme la beauté, des caprices de l'opinion? & s'il y en a un, quel est-il? La vérité a un caractère inimitable; c'est l'évidence. Y a-t-il aussi quelque signe infaillible qui caractérise l'objet du goût? (*Voyez* Beau) L'évidence même n'est reconnue qu'à la lumière dont elle frape les esprits; & dès qu'elle cesse de luire, on ne sait plus qui a raison, ou du petit nombre ou de la multitude. En fait de goût, le problême est encore plus indécis. Dans tous les temps il y a eu la raison du peuple & la raison des sages ; dans tous les temps il y a eu le goût du vulgaire & le goût d'un monde plus cultivé : mais ni le grand ni le petit nombre n'a été constant dans ses goûts ; d'un siècle à l'autre, d'un peuple à l'autre, la même chose a plu & déplu à l'excès, la même chose a paru admirable & risible, a excité les applaudissements & les huées ; & souvent dans le même lieu & presque dans le même temps, la même chose a été reçue avec transport & rebutée avec mépris. Où sont donc les *Règles* du goût? & le goût lui-même est-il le pressentiment de ce qui plaira le plus universellement dans tous les pays & dans tous les âges, ou de ce qui plaira dans tel temps, à telle classe d'hommes qui s'appelle *le Monde*, & qui, plus occupée des objets d'agrément, se fait l'arbitre des plaisirs? Voilà, ce semble, une difficulté insoluble & interminable ; n'y auroit-il pas quelque moyen de la simplifier & de la résoudre?

En fait de goût, il y a deux juges à consulter & à concilier ensemble : l'un est le bon sens, qui est l'arbitre des vraisemblances, des convenances, du dessin, de l'ordre, des raports mutuels, soit de la cause avec l'effet, soit de l'intention avec les moyens qu'on emploie. Cette partie du goût est du ressort de la raison; elle est susceptible de cette évidence qui frape tous les hommes dès qu'ils sont éclairés. Jusques là les *Règles* de l'art ne sont que les *Règles* du bon sens, invariables comme lui. L'artiste, doué d'un esprit juste, seroit donc en cette partie assez sûr de se bien conduire, & n'auroit pas besoin de guide, s'il vouloit se donner la peine de méditer lui-même les procédés de l'art, de les rédiger en méthode ; mais quelle triste & longue étude! & le génie, impatient de produire, n'est-il pas trop heureux qu'on lui épargne le travail d'une froide réflexion? Corneille eût-il passé si rapidement de Clitandre à Cinna, s'il n'avoit pas trouvé sa route comme tracée par Aristote, pour lequel son respect annonce sa reconnoissance? La théorie des beaux arts ressemble aux éléments des sciences : l'homme de génie a de quoi les deviner, s'ils n'étoient pas faits; mais quel temps n'y emploieroit-il pas?

Le second juge, en fait de goût, c'est le sentiment, soit qu'on entende par là l'effet de l'émotion des organes, soit qu'on entende l'impression faite directement sur l'âme par l'entremise des sens.

C'est ici que le goût varie, & que, dans une longue suite de siècles & dans une multitude innombrable d'hommes diversement affectés de la même chose, il s'agit de déterminer quels sont les temps, les lieux, les peuples dont le jugement fera loi ; & le moyen en est facile : c'est de recueillir les suffrages des siècles & des nations. Or dans tous les arts qui intéressent les sens, la déférence universelle décidera en faveur des grecs. La nature semble avoir fait de ce peuple le législateur des plaisirs, le grand maître dans l'art de plaire, l'inventeur, l'artisan, le modèle du beau par excellence dans tous les genres. C'est à lui qu'elle a révélé le secret des plus belles formes, des plus belles proportions, des plus harmonieux ensembles : cette supériorité lui est aquise au moins en Sculpture, en Architecture ; & depuis le temps de Periclès jusqu'à nous, on n'a rien imaginé de plus parfait que les modèles que ce beau siècle nous a laissés ; de l'aveu même de tousles peuples, en s'éloignant de ces modèles on n'a fait qu'altérer les beautés pures de ces deux arts. En tracer les *Règles*, ce n'est donc que réduire leur méthode en préceptes, généraliser leurs exemples, & enseigner à les imiter.

Lorsque Virgile disoit des romains,

Excudent alii spirantia molliùs æra,

il ne croyoit que flatter sa patrie, & la consoler de la supériorité des grecs dans les arts; il ne

croyoit pas préſager la gloire de l'Italie moderne. C'eſt cependant ce peuple, amolli par la paix & par la ſervitude, qui a pris la place des grecs, & qui, après eux, ſemble avoir été le confident de la belle nature. Dans les deux arts dont je viens de parler, il n'a fait que les imiter; mais dans les arts dont les modèles ne lui avoient pas été tranſmis, comme la Peinture & la Muſique, ſon génie, frapé de l'idée eſſencielle & univerſelle du beau, a fait douter ſi les grecs eux-mêmes avoient été auſſi loin que lui. La Sculpture, il eſt vrai, du côté du deſſin, a été le modèle de la Peinture : mais le coloris, le clair-obſcur, la perſpective ont été créés de nouveau; & du côté de la Muſique, quelques lueurs confuſes ſur les raports des ſons, que les anciens nous ont tranſmiſes, ne dérobent pas au génie italien la gloire de l'invention & de la perfection de ce bel art. Ainſi, en Sculpture, en Architecture, en Peinture, en Muſique, le goût ſait où prendre ſes *Règles* : les modèles en ſont les types, l'expérience en eſt la preuve, & le ſuffrage univerſel de tous les peuples y a mis le ſceau.

En Éloquence & en Poéſie, nous n'avons pas d'autorité auſſi formellement déciſive, auſſi unanimement reconnue : par la raiſon que les objets, les moyens, les procédés de ces deux arts ſont plus divers; que les modèles en ſont moins accomplis; & que dans les goûts qui intéreſſent l'eſprit, l'imagination, & le ſentiment, & ſur leſquels l'opinion, les mœurs, le génie, & le caractère des peuples ont beaucoup d'influence, il y a plus d'inconſtance & de variété. Cependant comme ces deux arts ont de tout temps fixé l'attention des hommes les plus éclairés & fait l'objet de leurs études, ſoit qu'ils les ayent exercés eux-mêmes, ſoit qu'ils n'ayent fait qu'en jouïr, & qu'étonnés de leur puiſſance, ils ayent voulu en obſerver, en dèveloper les reſſorts; il eſt certain que les ſecrets en ont été aprofondis, & les moyens réduits en *Règles*. Mais il en eſt de ces *Règles* comme des lois, dont *la lettre tue & l'eſprit vivifie* : elles ſont devenues, dans les mains des commentateurs, de lourdes chaînes dont ils ont chargé le génie. C'eſt peu même d'avoir mal entendu & mal expliqué les préceptes dictés par les maîtres de l'art; ils ont voulu faire des lois eux-mêmes : fiers de leur érudition, & fanatiques de l'antiquité, qu'ils ſe glorifioient de connoître, ils nous ont donné pour modèle tout ce qu'elle nous a laiſſé, & ont mis ſans diſcernement l'exemple & l'autorité à la place du ſentiment & de la raiſon. Tout n'eſt pas beau chez les anciens : les poètes, les orateurs les plus célèbres ont leurs défauts ou leur côté foible; les ouvrages même les plus admirés ſont encore loin d'être parfaits; les plus grands hommes, dans leur art, n'en ont pas atteint les limites : les procédés & les moyens ne leur en étoient pas tous connus, & la route qu'ils ont ſuivie n'eſt bien ſouvent ni la ſeule ni la meilleure qu'on ait à ſuivre. Mille beautés ont fait paſſer mille défauts, mais les défauts qu'elles ont rachetés ne ſont pas des beautés eux-mêmes : c'eſt là ce que les Scaliger, les Dacier n'ont jamais bien compris. Si Corneille en avoit cru Ariſtote, il ſe ſeroit interdit le dénoûment de *Rodogune* : & ſi nous en croyons Dacier, ce dénoûment eſt des plus mauvais; car il eſt d'une eſpèce inconnue aux anciens & rejetée par Ariſtote. D'après la même théorie, toutes les pièces où le perſonnage intéreſſant fait ſon malheur lui-même avec connoiſſance de cauſe, ſeroient bannies du Théâtre; & l'on n'auroit jamais penſé à y faire voir l'homme victime de ſes paſſions. Voilà comme une théorie excluſivement attachée à la pratique des anciens donne les faits pour la limite des poſſibles, & veut réduire le génie à l'éternelle ſervitude d'une étroite imitation.

Une autre eſpèce de feſeurs de *Règles*, ce ſont ces artiſtes médiocres qui commencent par compoſer, & qui, ſe donnant pour modèles, font de leur pratique, bonne ou mauvaiſe, la théorie de leur art.

Les vrais légiſlateurs des arts ſont ceux qui, remontant au principe des choſes, après avoir étudié, & dans les hommes, & dans la nature, & dans les arts même, les raports des objets avec l'âme & les ſens, & les impreſſions de plaiſir & de peine qui réſultent de ces raports; après avoir tiré de l'expérience de tous les ſiècles, ſurtout des ſiècles éclairés, des inductions qui déterminent, & les procédés les plus sûrs, & les moyens les plus puiſſants, & les effets les plus conſtamment infaillibes, donnent ces réſultats pour *Règles*, ſans prétendre que le génie s'y ſoumette ſervilement, & n'ait pas le droit de s'en dégager toutes les fois qu'il ſent qu'elles l'apeſantiſſent ou le mettent trop à la gêne. Ce ſont des moyens de bien faire qu'on lui propoſe, en lui laiſſant la liberté de faire mieux; celui-là ſeul a tort, qui fait plus mal en s'écartant des *Regles*; & comme il n'y a rien de plus commun qu'un ouvrage régulier & mauvais, il eſt poſſible, quoique plus rare, d'en produire un qui plaiſe univerſellement, contre les *Règles* & en dépit des *Règles*; le poème de l'Arioſte en eſt un exemple : mais la licence alors eſt obligée de mériter, à force d'agréments & de beautés qui lui ſoient dues, qu'on la préfère à plus de régularité.

On a dit que quelques lignes tracées par un homme de génie, ſont plus utiles au talent que des méthodes péniblement écrites par de froids ſpéculateurs. Rien n'eſt plus vrai, quand il s'agit d'échauffer l'âme & de l'élever : mais les modèles les plus frapants ne jettent leur lumière que ſur un point; celle des *Règles* eſt plus étendue, elle éclaire toute la route : il ne faut donc avoir, pour les *Règles* tracées, ni un préſomptueux mépris, ni un reſpect ſuperſtitieux & ſervile. Ariſtote, Cicéron, & Quintilien, pour les orateurs; Ariſtote, Horace,

Horace, Longin, Boileau, pour les poètes, sont des guides que le génie lui-même ne doit pas dédaigner de suivre : mais pour marcher d'un pas plus sûr, il ne doit pas cesser de marcher d'un pas libre. (*M. Marmontel.*)

(N.) RÈGLE, MODÈLE. *Synonymes.*

L'effet de l'un & de l'autre est de diriger, mais en diverses manières. La *Règle* prescrit ce qu'il faut faire; le *Modèle* le montre tout fait : on doit suivre l'une, & imiter l'autre.

La *Règle* parle à l'esprit, elle l'éclaire, elle lui fait connoître ce qui doit se faire & comment il doit se faire; mais elle est froide & sans force. Le *Modèle* échauffe l'âme, la met en mouvement, fait disparoître toutes les difficultés, anéantit tous les prétextes.

Les lois sont des *Règles* déterminées par l'Autorité. Les *Modèles* montrent des exemples, qui justifient les *Règles* & qui condannent les réfractaires. On peut donc appliquer à la *Règle* & au *Modèle* ce que Rousseau a dit de la *Loi* & de l'*Exemple* (Ode à l'impératrice Amélie) :

> Contre une *Loi* qui nous gêne
> La nature se déchaîne
> Et cherche à se révolter;
> Mais l'*Exemple* nous entraîne
> Et nous force à l'imiter.

On trouve dans les écrits d'Aristote, de Longin, de Denys d'Halicarnasse, de Cicéron, de Quintilien, & de plusieurs modernes, d'excellentes *Règles* d'Éloquence : mais elles seront infructueuses ou bien peu utiles pour former des orateurs, si l'on ne s'attache à l'étude des grands *Modèles*, Démosthène & Cicéron, Bossuet & Fléchier, Bourdaloue & Massillon, d'Aguesseau & Cochin.

Les philosophes nous prescrivent des *Règles* de conduite, admirables, si l'on veut, & pleines de sagesse; mais parmi ces vains discoureurs, combien en trouve-t-on qui puissent servir de *Modèles*? L'Histoire, en nous proposant de grands & illustres *Modèles*, nous soumet aux *Règles* par l'imitation.

» Il y a des endroits, dit Bouhours (*Rem. nouv.* tom. I), » où l'on peut employer également les deux mots de *Règle* ou de *Modèle*; » par exemple, on peut dire, *La vie de Notre Seigneur est la* Règle *des chrétiens* ou *le* Modèle *des chrétiens* ».

Cela peut se dire sans doute, mais ce ne sont pas moins deux expressions différentes par la forme & par le sens : la première signifie, que de la vie de Notre Seigneur nous pouvons conclure quelles sont les véritables *Règles* de la vie chrétienne; la seconde, que dans la vie de Notre Seigneur nous trouvons un *Modèle* qui nous porte à nous conformer aux *Règles* de la vie chrétienne & qui nous en montre la manière. La première expression est, pour ainsi dire, de pure théorie; la seconde est de pratique : ainsi, il y a un choix, qui dépend des circonstances, & qui n'échapera pas au bon goût. (*M. Beauzée.*)

RÈGLE, RÈGLEMENT. *Synonymes.*

La *Règle* regarde proprement les choses qu'on doit faire; & le *Règlement*, la manière dont on les doit faire. Il entre, dans l'idée de l'une, quelque chose qui tient plus du droit naturel; & dans l'idée de l'autre, quelque chose qui tient plus du droit positif.

L'Équité & la Charité doivent être les grandes *Règles* de la conduite des hommes; elles sont même en droit de déroger à tous les *Règlements* particuliers.

On se soumet à la *Règle*. On se conforme au *Règlement*. Quoique celle-là soit plus indispensable, elle est néanmoins plus transgressée; parce qu'on est plus frapé du détai du *Règlement*, que de l'avantage de la *Règle*. (*L'abbé Girard.*)

(N.) RÉGLÉ, RANGÉ. *Synonymes.*

On est *réglé* par ses mœurs & par sa conduite. On est *rangé* dans ses affaires & dans ses occupations.

L'homme *réglé* ménage sa réputation & sa personne; il a de la modération, & il ne fait point d'excès. L'homme *rangé* ménage son temps & son bien; il a de l'ordre, & il ne fait point de dissipation.

A l'égard de la dépense, à laquelle on applique souvent ces deux épithètes, elle est *réglée* par les bornes qu'on y met, & *rangée* par la manière dont on la fait. Il faut la *régler* sur ses moyens, & la *ranger* selon le goût de la société où l'on vit; de façon néanmoins que les commodités domestiques ne souffrent point de l'envie de briller. (*L'abbé Girard.*)

(N.) RÉGLÉ, RÉGULIER. *Synonymes.*

Ces deux adjectifs marquent un raport aux règles; mais ce sont des raports différents, & les règles n'y sont pas envisagées sous les mêmes points de vûe.

Ce qui est *réglé* est assujéti à une règle quelconque, uniforme ou variable, bonne ou mauvaise. Ce qui est *régulier* est conforme à une règle uniforme & louable.

Le mouvement de la Lune est *réglé*, puisqu'il est soumis à des retours périodiques égaux : mais il n'est pas *régulier*, parce qu'il n'est pas uniforme dans la même période.

Toutes les actions des chrétiens sont *réglées* par l'Évangile; mais elles ne sont pas toutes *régulières*, parce qu'elles ne sont pas toutes conformes à ces règles sacrées.

Il me semble qu'en parlant de la vie, de la

conduite, des mœurs, le mot de *Réglé* dit autre chose que celui de *Régulier*. Une vie *réglée* peut s'entendre au physique & au moral : au physique, c'est une vie assujétie à une règle suggérée par des vûes de santé ou d'économie; au moral, c'est une vie extérieurement conforme aux règles de Morale que le Monde même exige. Mais une vie *régulière* est conforme en tout aux principes de la Morale & aux maximes de la Religion. C'est à peu près la même différence, en parlant de la conduite & des mœurs.

On dit d'une femme qu'elle est *réglée*, dans un sens purement physique, pour dire que le retour périodique de ses menstrues est exact. C'est pourquoi, dans le sens moral, on dit qu'elle est *régulière*, pour dire qu'elle garde toutes les bienséances qu'exige la vertu; ce mot alors n'a aucun trait à la Religion : » Ce n'est pas une femme » dévote, dit Bouhours (*Rem. nouv.* tom. I); » *Régulière* dit moins que Dévote; & les femmes » que nous appelons *régulières* ne sont la plupart » que de vertueuses païennes, elles ont beaucoup » de vertu & très-peu de dévotion ».

Hors de la Morale, ce qui est *réglé* étoit originairement libre, & n'est soumis à une règle que par un choix libre ou par convention; c'est ainsi qu'il faut l'entendre d'une dispute *réglée*, d'un ordinaire *réglé*, d'un commerce *réglé*, d'un temps *réglé*, &c : ou bien il s'agit d'une règle établie par le fait, & dont il est difficile ou impossible de rendre raison, comme quand on parle d'une fièvre *réglée*. Mais tout ce qui est *régulier* doit être conforme à la règle, & tend au vicieux dès qu'il s'y soustrait; tels sont un bâtiment, un discours, un poème, une construction, une expression, une procédure, *&c.* (*M.* Beauzée.)

(N.) RÉGLÉMENT, RÉGULIÈREMENT. *Synonymes.*

Quand on ne veut marquer que la persévérance à faire toujours de la même manière, ces deux adverbes sont synonymes pour l'usage & se prennent indifféremment l'un pour l'autre. Ainsi, l'on peut dire d'un homme de cabinet, qu'il étudie *régléraent* ou *régulièrement* huit heures par jour; que tous les jours il se lève *réglément* ou *régulièrement* à cinq heures : c'est comme si l'on disoit qu'il s'en est fait une règle, ou qu'il se conforme à la règle qu'il s'en est faite.

Quoiqu'on les employe ici indifféremment, ce n'est donc pas qu'ils ayent le même sens, c'est que les deux sens conviennent également à la même personne : par le premier, on loue la sagesse qu'elle a eue de se faire une règle; par le second, sa persévérance à s'y conformer. *Réglément* veut donc dire, d'une manière égale, & qui semble soumise à une règle; *Régulièrement* veut dire, d'une manière conforme à une règle réelle, ou aux règles en général.

Réglément indique de la précision, & suppose de la sagesse & de l'ordre; *Régulièrement* désigne de l'attention, & suppose de la soumission & de la persévérance.

Vivre *réglément* est un moyen assûré de ménager tout à la fois sa bourse & sa santé. Vivre *régulièrement* est le moyen le plus efficace d'assûrer son bonheur dans ce monde & dans l'autre. (*M.* Beauzée.)

RÉGRESSION, s. f. *Voyez* Antimétabole.

RÉGULIER, E, adj. Il y a en Grammaire des mots *réguliers* & des phrases *régulières*.

Les mots déclinables sont *réguliers*, lorsque la suite des terminaisons que l'usage leur a accordées, est semblable à la suite des terminaisons correspondantes du paradigme commun à tous les mots de la même espèce, nom, adjectif, ou verbe.

Les phrases sont *régulières*, lorsque les parties en sont choisies & ordonnées conformément aux procedés autorisés par l'usage de la langue dans les cas semblables. (*Voyez* Anomal, Irrégulier, Hétéroclite, Paradigme, Phrase, Proposition, *&c.* (*M.* Beauzée.)

(N.) RELÂCHE, RELÂCHEMENT. *Syn.*

Le *Relâche* est une cessation de travail; on en prend quand on est las, il sert à réparer les forces. Le *Relâchement* est une cessation d'austérité ou de zèle; on y tombe quand la ferveur diminue, il peut mener au déréglement ou à une inattention coupable.

L'homme infatigable travaille sans *Relâche*. L'homme exact remplit son devoir sans *Relâchement*. (*L'abbé* Girard.)

Ces deux mots désignent l'interruption, l'intermission, la discontinuation d'un premier état : mais quelques idées accessoires ajoutées à ce premier fonds, la synonymie disparoît.

Relâche se prend toujours en bonne part; c'est la discontinuation ou la suspension de quelque exercice pénible, soit pour le corps soit pour l'esprit. *Relâchement*, employé seul, se prend souvent en mauvaise part; c'est la diminution de l'activité dans le travail ou dans quelque exercice, ou de la régularité dans ce qui concerne les mœurs ou la piété.

Il est nécessaire que par intervalles l'esprit & le corps prennent du *Relâche*; il sert à ranimer les forces. En fait de mœurs & de discipline, le moindre *Relâchement* est dangereux; il fait mieux sentir le poids de la règle, & ne manque guère de la rendre odieuse.

Le *Relâche* est un soulagement qui prépare à de nouveaux travaux. Le *Relâchement* dans ce qui concerne la piété, la discipline, ou les mœurs, est une infraction qui en amène d'autres & conduit au désordre. Mais par raport au travail, le *Relâchement* ne tire pas toujours à si grande

conséquence; & l'on peut se le permettre quelquefois jusqu'à certain point, quand on n'a pas le loisir de se donner entièrement *Relâche*. (*M. Beauzée.*)

RELATIF, VE, adj. *Grammaire.* Qui a relation ou raport à quelque chose, ou qui sert à l'expression de quelque raport. *Relatif* vient du supin *relatum* (raporter), & la terminaison *if*, *ive* (en latin *ivus*), vient de *juvare* (aider) : ainsi, *Relatif* signifie littéralement *qui aide à raporter* ou *qui sert aux raports*. L'opposé de *Relatif* est *Absolu*, formé d'*absolutus*, qui veut dire *solutus ab*; comme si l'on vouloit dire *solutus ab omni vinculo relationis*. Les grammairiens font du terme de *Relatif* tant d'usages si différents, qu'ils feroient peut-être sagement de réformer là-dessus leur langage.

I. On appelle *relatif*, tout mot qui exprime une relation à un terme conséquent dont il fait abstraction; en sorte que, si l'on emploie un mot de cette espèce sans y joindre l'expression d'un terme conséquent déterminé, c'est pour présenter à l'esprit l'idée générale de la relation, indépendamment de toute application à quelque terme conséquent que ce puisse être; si le mot *relatif* ne peut ou ne doit être envisagé qu'avec application à un terme conséquent déterminé, alors ce mot seul ne présente qu'un sens suspendu & incomplet, lequel ne satisfait l'esprit que quand on y a ajouté le complément.

Il y a des mots de plusieurs espèces qui sont *relatifs* en ce sens; savoir des noms, des adjectifs, des verbes, des adverbes, & des prépositions.

1°. Il y a des noms *relatifs* qui présentent à l'esprit des êtres déterminés par la nature de certaines relations, & il y en a de deux sortes : les uns sont simplement *relatifs*, & les autres le sont réciproquement.

Qu'il me soit permis, pour me faire entendre, d'emprunter le langage des mathématiciens. *A* & *B* sont deux grandeurs comparées sous un point de vûe; *B* & *A* sont les mêmes grandeurs comparées sous un autre aspect : si *A* & *B* sont des grandeurs inégales, le raport de *A* à *B* n'est pas le même que celui de *B* à *A*; cependant un des deux raports étant une fois fixé, l'autre par là même est déterminé : si *A*, par exemple, contient *B* quatre fois, l'exposant du raport de *A* à *B* est 4; mais 4 n'est pas l'exposant du raport de *B* à *A*, parce que *B* ne contient pas réciproquement *A* quatre fois; au contraire *B* est contenu dans *A* quatre fois, il en est le quart, & c'est pourquoi l'exposant de ce second raport, au lieu d'être 4, est $\frac{1}{4}$; ce qui est analogue, sans être identique. Si *A* & *B* sont des grandeurs égales, le raport de *A* à *B* est le même que celui de *B* à *A*; *A* contient une fois *B*, & réciproquement *B* contient une fois *A*; & 1 est toujours l'exposant du raport de ces deux grandeurs sous chacune des deux combinaisons.

C'est la même chose de tous les raports imaginables; tous supposent deux termes, & ces deux termes peuvent être vus sous deux combinaisons. Il peut arriver que le raport du premier terme au second ne soit pas le même que celui du second au premier, quoiqu'il le détermine; & il peut arriver que le raport des deux termes soit le même sous les deux combinaisons. Cela posé,

J'appelle noms réciproquement *relatifs*, ceux qui déterminent les êtres par l'idée d'un raport qui est toujours le même sous chacune des deux combinaisons des termes; comme *frère*, *collègue*, *cousin*, &c : car si Pierre est *frère*, ou *cousin*, ou *collègue* de Paul, il est vrai aussi que Paul est réciproquement *frère*, ou *cousin*, ou *collègue* de Pierre.

J'appelle noms simplement *relatifs*, ceux qui déterminent les êtres par l'idée d'un raport, qui n'est tel que sous une seule des deux combinaisons; de sorte que le raport qui se trouve sous l'autre combinaison est différent, & s'exprime par un autre nom : ces deux noms, en ce cas, sont *corrélatifs* l'un de l'autre. Par exemple, si Pierre est le *père*, ou l'*oncle*, ou le *roi*, ou le *maître*, ou le *précepteur*, ou le *tuteur*, &c, de Paul; cela n'est pas réciproque, mais Paul est par corrélation le *fils*, ou le *neveu*, ou le *sujet*, ou l'*esclave*, ou le *disciple*, ou le *pupille*, &c, de Pierre : ainsi, *père* & *fils*, *oncle* & *neveu*, *roi* & *sujet*, *maître* & *esclave*, *précepteur* & *disciple*, *tuteur* & *pupille*, &c, sont *corrélatifs* entre eux, & chacun d'eux est simplement *relatif*.

2°. Quelques adjectifs sont *relatifs*; & ce sont ceux qui désignent l'idée précise de quelque relation générale, comme *utile*, *nécessaire*, *onéreux*, *égal*, *inégal*, *semblable*, *dissemblable*, *avantageux*, *nuisible*, &c.

Il est évident qu'en grec & en latin les adjectifs comparatifs sont par là même *relatifs*, quand même l'adjectif positif ne le seroit pas, comme *loquacior*, *sapientior*, *facundior*, &c, ainsi que leurs correspondants grecs λαλίστερος, σοφώτερος, εὐφραδέστερως.

Si le positif est lui-même *relatif*, le comparatif l'est doublement, parce que toute comparaison envisage essenciellement un raport entre les deux termes comparés; ainsi, on peut dire d'une première maison, qu'elle est *semblable* à une seconde (*similis*), voilà un positif *relatif*; mais une troisième peut être *plus semblable* à la seconde que ne l'est la première (*similior*), voilà un adjectif doublement *relatif*, 1°. il désigne par la ressemblance à la seconde maison, 2°. par la supériorité de cette ressemblance sur la ressemblance de la première maison. Nous n'avons en françois que quelques adjectifs comparatifs exprimés en un seul mot, *pire*, *moindre*, *meilleur*, *supérieur*, *inférieur*,

antérieur, *postérieur* : nous suppléons à cette formation par *plus*, &c. *Voyez* COMPARATIF, SUPERLATIF.

Il en est des adjectifs *relatifs* comme des noms : les uns le sont simplement, les autres réciproquement. *Utile*, *inutile*, *avantageux*, *nuisible*, sont simplement *relatifs*, parce qu'ils désignent l'idée d'un raport qui n'est tel que sous l'une des deux combinaisons ; la diète est *utile* à la santé, la santé n'est pas *utile* à la diète. *Égal*, *inégal*, *semblable*, *dissemblable*, sont réciproquement *relatifs*, parce qu'ils désignent par l'idée d'une relation qui est toujours la même sous les deux combinaisons, si Rome est *semblable* à Mantoue, Mantoue est *semblable* à Rome.

3°. Il y a des verbes *relatifs* qui expriment l'existence d'un sujet sous un attribut dont l'idée est celle d'une relation à quelque objet extérieur.

Les verbes concrets sont actifs, passifs, ou neutres, selon que l'attribut individuel de leur signification est une action du sujet même, ou une impression produite dans le sujet sans concours de sa part, ou un simple état qui n'est dans le sujet ni action ni passion. De ces trois espèces, les verbes neutres ne peuvent jamais être *relatifs*, parce qu'exprimant un état du sujet, il n'y a rien à chercher pour cela hors du sujet. Mais les verbes actifs & passifs peuvent être ou n'être pas *relatifs*, selon que l'action ou la passion qui en détermine l'attribut est ou n'est pas *relative* à un objet différent du sujet. Ainsi, *amo* & *curro* sont des verbes actifs; *amo* est *relatif*, *curro* ne l'est pas, il est absolu : de même *amor* & *pereo* sont des verbes passifs; *pereo* est absolu, & *amor* est *relatif*. *Voyez* NEUTRE.

Sanctius (*Min. III.* 3) & plusieurs grammairiens après lui, ont prétendu qu'il n'y a point de verbe latin qui ne soit *relatif* & qui n'exige un complément objectif, s'il est actif. Sanctius entreprend de le prouver en détail de tous les verbes qui, selon lui, ont été réputés faussement neutres, c'est à dire absolus; & il le fait en suivant l'ordre alphabétique. Il fait consister ses preuves dans des textes qu'il cite; & il annonce qu'il croira avoir suffisamment prouvé qu'un verbe est actif transitif ou *relatif*, quand il l'aura montré employé à la voix passive, comme *caletur*, *egetur*, *curritur*, *peccatur*, ou bien quand il en trouvera le participe en *dus*, *da*, *dum*, ou seulement le gérondif en *dum* usité dans quelques auteurs.

Pour ce qui est de la première espèce de preuve, il faut voir si le verbe est employé à la voix passive avec un sujet au nominatif, ou sans sujet.

Si le verbe est employé sans sujet, la forme est passive, si l'on veut; mais le sens est actif, & non passif; on n'indique aucun sujet passif, & il n'y a aucune passion sans sujet ; on ne veut alors exprimer que l'existence de l'action ou de l'état, sans désignation de cause ni d'objet : *caletur* ne veut point dire *calor*, *caletur*, mais *calere est* ; & de même *egetur*, c'est *egere est* ; *curritur*, c'est *currere est*; & *peccatur*, *peccare est* : expressions en effet tellement synonymes, du moins de la manière que tous les synonymes le sont, qu'on les trouve employées assez indistinctement, & que nous les rendons en françois de la même manière par notre *on*. *Voyez* PASSIF & IMPERSONNEL.

Si le verbe est employé à la voix passive avec un sujet au nominatif; je conviens qu'il suppose alors une voix active qui a le sens *relatif*, & qui auroit pour complément objectif ce qui sert de sujet à la voix passive. Cependant Périzonius ne veut pas même en convenir dans ce cas ; il prétend (*Ibid. not.* 10) que de pareilles locutions ne sont dues qu'à la catachrèse ou plus tôt à l'erreur où peuvent être tombés des écrivains qui n'ont pas bien compris le sens de l'usage primitif. L'observation de ce savant Critique est en soi excellente ; mais quelque défaut qu'il y ait à l'origine des mots ou des phrases, dès que l'usage les autorise, il les légitime ; & il faut oublier la honte de leur naissance, ou du moins le souvenir qu'on en conserve ne doit ni ne peut tirer à conséquence. Cependant il peut y avoir tel auteur, dont l'autorité ne constateroit pas le bon usage ; & les meilleurs même ne sont pas irrépréhensibles : on trouve des fautes contre l'usage dans Boileau, dans Racine, dans La Bruyère, *&c.*

Ce que je viens de dire de la voix passive, doit s'entendre aussi du participe en *dus*, *da*, *dum*, & même de celui en *us*, *a*, *um*, lorsqu'ils sont en concordance avec un sujet. Mais si on ne cite que le gérondif en *dum* ou le supin en *um*, Sanctius ne peut rien prouver ; car ces mots sont en effet à la voix active, qui peut être indifféremment absolue ou *relative* (*Voyez* GÉRONDIF, SUPIN, PARTICIPE, IMPERSONNEL). *Æternas pœnas in morte timendum est* (Lucr.), *Castra sine vulnere introïtum est* (Sall.); & tous ces exemples sont analogues à *multos videre est*, où il n'y a certainement point de tour passif.

Ces deux observations suffisent déja pour faire rentrer, dans la classe des verbes neutres ou absolus, un grand nombre de ceux dont Sanctius fait l'énumération. Il ne sera pas difficile d'en faire disparoître encore plusieurs, si l'on fait attention que, dans beaucoup des exemples cités où le verbe est accompagné d'un accusatif, cet accusatif n'est point le régime du verbe même, mais celui d'une préposition sousentendue : par exemple, *senem adulterum latrent suburanæ canes* (Lucret), c'est à dire, *in senem adulterum*, après un vieux paillard. *Histrio casum meum toties collacrymavit* (Cicer) ; & Sanctius remarque sur cet exemple, *sed hîc potest deesse præpositio*, & *cognatus casus lacrymas*. Sur quoi voici la Note de Périzonius (28) ; Si l'accusatif *casum meum* peut être régi par une préposition sousentendue, pourquoi ne diroit-on pas la même chose dans mille autres

occurrences ? Pour ce qui est de l'accusatif *lacrymas*, il est entièrement étranger à cette construction : si *collacrymavit* gouverne un accusatif, c'est *casum meum* ; s'il ne gouverne pas *casum meum*, il n'en exige aucun, c'est un verbe neutre. Ce cas, appelé *cognatus* ou *cognatæ significationis*, ne seroit, comme je l'ai dit au *mot* IMPERSONNEL, qu'introduire dans l'analyse une périssologie inutile, inexplicable, & insuportable. Pour justifier ce pléonasme, on cite l'usage des hébreux; mais on ne prend pas garde que cette addition étoit chez eux un tour autorisé pour énoncer le sens ampliatif : s'ils ont dit *venire veniet*, ou, selon l'ancienne version, *veniens veniet*, c'étoit pour marquer la célérité de l'exécution, comme s'ils avoient dit *brevi veniet* ou *celeriter veniet* ; & ils ajoûtent, comme pour rendre plus sensible cette idée de célérité, *& non tardabit*. (Habac. 2.)

Ajoutons à tout cela les changements que les variantes peuvent autoriser dans plusieurs des textes cités par le grammairien espagnol ; & peut-être que des trois cent dix huit verbes qu'il prétend avoir été pris mal à propos pour neutres, on aura bien de la peine d'en conserver cinquante ou soixante qui puissent justifier l'observation de Sanctius.

4°. Il y a aussi des adverbes *relatifs*, puisqu'on en trouve quelques-uns qui étant seuls n'ont qu'un sens suspendu, & qui exigent nécessairement l'addition d'un complément pour la plénitude du sens. *Convenienter naturæ* (conformément à la nature) ; *relativement à mes vûes ; indépendamment des circonstances*, &c.

5°. Enfin toutes les prépositions sont essenciellement *relatives*, ainsi qu'on peut le voir au *mot* PRÉPOSITION.

Je ne prétends poser ici que les notions fondamentales concernant les mots *relatifs* : je dois seulement avertir que l'on peut trouver de bonnes observations sur cette matière dans la *Logique* de Leclerc (*Part I*, *chap.* iv), & dans son *Traité de la Critique* (*part. II*, *sect.* 2, *chap.* iv) ; mais ces ouvrages doivent être lus avec attention & avec quelques précautions.

II. Les grammairiens distinguent encore dans les mots le sens absolu & le sens *relatif*. Cette distinction ne peut tomber que sur quelques-uns des mots dont on vient de parler, parce qu'ils sont quelquefois employés sans complément, & par conséquent le sens en est envisagé indépendamment de toute application à quelque terme conséquent que ce puisse être : il n'est pas réellement absolu, puisqu'un mot essenciellement *relatif* ne peut cesser de l'être ; mais il paroît absolu, parce qu'il y a une abstraction actuelle du terme conséquent. Que je dise, par exemple, *AIMEZ Dieu par dessus toutes choses & votre prochain comme vous-mêmes, voilà les deux grands commandements de la loi* ; le verbe *aimez*, essenciellement *relatif*, parce que l'on ne peut aimer sans aimer un objet déterminé, est employé ici dans le sens *relatif*, puisque le sens en est complété par l'expression de l'objet qui est le terme conséquent du raport renfermé dans le sens de ce verbe : mais si je dis, *AIMEZ & faites après cela tout ce qu'il vous plaît* ; le verbe *aimez* est ici dans un sens absolu, parce que l'on fait abstraction de tout terme conséquent, de tout objet déterminé auquel l'amour puisse se raporter.

C'est la même chose de toutes les autres sortes de mots *relatifs*, noms, adjectifs, adverbes, prépositions *Je suis PÈRE, & je connois, à ce titre, toute l'étendue de l'amour que je dois à mon PÈRE* ; le premier *père* est dans un sens absolu, le second a un sens *relatif*, car *mon père* c'est *le père de moi*. *Une seule chose est NÉCESSAIRE*, sens absolu ; *la patience est NECESSAIRE au sage*, sens *relatif*. *Un mot employé RELATIVEMENT*, sens absolu ; *un mot choisi RELATIVEMENT à quelques vûes secrètes*, sens *relatif*. *Vous marcherez DEVANT moi*, sens *relatif* ; *vous marcherez DEVANT & moi DERRIÈRE*, sens absolu.

Le mot *relatif* étant employé ici avec la même signification que dans l'article précédent & par raport aux mêmes vûes, l'usage en est légitime dans le langage grammatical.

III. On distingue encore des propositions absolues & des propositions *relatives*. » Lorsqu'une proposi-
» tion est telle, que l'esprit n'a besoin que des mots
» qui y sont énoncés pour en entendre le sens, nous
» disons que c'est là une proposition *absolue* ou
» *complète*. Quand le sens d'une proposition met
» l'esprit dans la situation d'exiger ou de supposer
» le sens d'une autre proposition, nous disons que
» ces propositions sont *relatives*. C'est ainsi que parle
» du Marsais (*art.* CONSTRUCTION) » : sur quoi l'on me permettra quelques observations.

1°. Si, quand on n'a besoin que des mots qui sont énoncés dans une proposition pour en entendre le sens, il faut dire qu'elle est *absolue* ; il faut dire au contraire qu'elle est *relative*, lorsque, pour en entendre le sens, on a besoin d'autres mots que ceux qui y sont énoncés : d'où il suit que, quand Ovide a dit, *Quæ tibi est facundia, confer in illud ut doceas*, il a fait une proposition incidente qui est absolue, puisque l'on entend le sens de *quæ tibi est facundia*, sans qu'il soit nécessaire d'y rien ajouter : & le *paucis te volo* de Térence est une proposition *relative*, puisqu'on ne peut en entendre le sens, si l'on n'y ajoûte le verbe *alloqui*, & la proposition *in* ou *cum*, avec le nom *verbis* ; *volo alloqui te in paucis verbis*, ou *cum paucis verbis*. Cependant l'intention de du Marsais étoit au contraire de faire entendre que *quæ tibi est facundia*, est une proposition *relative*, puisque le sens en est tel, qu'il met l'esprit dans la situation d'exiger le sens d'une autre proposition ; &

que *paucis te volo*, eſt une propoſition abſolue, puiſque le ſens en eſt entendu indépendamment de toute autre propoſition, & que l'eſprit n'exige rien au dela pour la plénitude du ſens de celle-ci.

La définition que donne ce grammairien de la propoſition abſolue n'eſt donc pas exacte, puiſqu'elle ne s'accorde pas avec celle qu'il donne enſuite de la propoſition *relative* & qu'elle peut faire prendre les choſes à contre-ſens. Comme une propoſition *relative* eſt celle dont le ſens exige ou ſuppoſe le ſens d'une autre propoſition, il falloit dire qu'une propoſition abſolue eſt celle dont le ſens n'exige ni ne ſuppoſe le ſens d'aucune autre propoſition.

2°. Comme une propoſition ne peut être *relative*, de la maniere qu'on l'entend ici, qu'autant qu'elle eſt partielle dans une autre propoſition plus étendue; & qu'il a été prouvé (PROPOSITION, *art.* 1, n°. 2) que toute propoſition partielle eſt incidente dans la principale: il ſuffit de déſigner par le nom d'*incidentes*, les propoſitions qu'on appelle ici *relatives*, d'autant plus que la Grammaire n'a rien à régler ſur ce qui les concerne, que parce qu'elles ſont partielles ou incidentes (*Voyez* INCIDENTE). Ce ſeroit d'ailleurs établir la tautologie dans le langage grammatical, puiſque le mot *Relatif* ne ſeroit pas employé ici dans le même ſens qu'on l'a vu ci-devant.

3°. Les logiciens, qui enviſagent les propoſitions ſous un autre point de vûe que les grammairiens, mais qui ſe méprennent en cela, ſi moi-même je ne me trompe, appellent propoſitions *relatives*, celles qui renferment quelque comparaiſon & quelque raport; comme *où eſt le tréſor, là eſt le cœur; telle eſt la vie, telle eſt la mort; tanti es, quantum habeas.* Ce ſont la définition & les exemples de l'*Art de penſer*. (*Part II, chap.* ix.)

Il y a encore ici un abus du mot: ces propoſitions devroient plus tôt être appelées *comparatives*, s'il étoit néceſſaire de les caractériſer ſi préciſément: mais comme on peut généraliſer aſſez les principes de la Grammaire, pour épargner dans le didactique de cette ſcience des détails trop minutieux ou ſuperflus; la Logique peut également ſe contenter de quelques points de vûe généraux, qui ſuffiront pour embraſſer tous les objets ſoumis à ſa juridiction.

IV. Le principal uſage que font les grammairiens du terme *Relatif*, eſt pour déſigner individuellement l'adjectif conjonctif, *qui*, *que*, *lequel*, en latin *qui*, *quæ*, *quod*: c'eſt, dit-on unanimement, un *pronom* relatif.

» Ce pronom *relatif*, dit la Grammaire générale (*part. II, chap.* ix), a quelque choſe de » commun avec les autres pronoms & quelque choſe » de propre.

» Ce qu'il a de commun, eſt qu'il ſe met au lieu » du nom, & plus généralement même que tous » les autres pronoms, ſe mettant pour toutes les » perſonnes. *Moi* QUI *ſuis chrétien; vous* QUI *êtes* » *chrétien; lui* QUI *eſt roi.*

» Ce qu'il a de propre peut être conſidéré en deux » manières.

» La premiere, en ce qu'il a toujours raport » à un autre nom ou pronom qu'on appelle *an-* » *técédent*, comme *Dieu* QUI *eſt ſaint; Dieu* » eſt l'antécédent du *relatif* QUI; mais cet anté- » cédent eſt quelquefois ſouſentendu, & non ex- » primé, ſurtout dans la langue latine, comme » on l'a fait voir dans la *Nouvelle Méthode* pour » cette langue.

» La ſeconde choſe que le *Relatif* a de propre, » & que je ne ſache point avoir encore été remar- » quée par perſonne, eſt que la propoſition dans » laquelle il entre (qu'on peut appeler *inci-* » *dente*); peut faire partie du ſujet ou de l'attribut » d'une autre propoſition, qu'on peut appeler *prin-* » *cipale* ».

1°. J'avance hardiment, contre ce que l'on vient de lire, que *qui*, *quæ*, *quod* (pour m'en tenir au latin ſeul par économie) n'eſt pas un pronom, & n'a de commun avec les pronoms rien de ce qui conſtitue la nature de cette partie d'oraiſon.

Je crois avoir bien établi (*article* PRONOM) que les pronoms ſont des mots qui préſentent à l'eſprit des êtres déterminés par l'idée préciſe d'une relation perſonnelle à l'acte de la parole: or *qui*, *quæ*, *quod* renferme ſi peu dans ſa ſignification l'idée préciſe d'une relation perſonnelle, que, de l'aveu même de Lancelot, & apparemment de l'aveu de tous les grammairiens, il ſe met pour toutes les perſonnes: d'ailleurs ce mot ne préſente à l'eſprit aucun être déterminé par ſa nature, puiſqu'il reçoit différentes terminaiſons génériques, pour prendre dans l'occaſion celle qui convient au genre & à la nature de l'objet au nom duquel on l'applique. Je le demande donc: à quels caractères pourra-t-on montrer que c'eſt un pronom?

C'eſt, dit-on, qu'il ſe met au lieu du nom. Mais au lieu de quel nom eſt-il mis dans l'exemple d'Ovide, que j'ai déja cité, *Quæ tibi eſt facundia, confer in illud ut doceas?* Il accompagne ici le nom même *facundia*, avec lequel il s'accorde en genre, en nombre, & en cas; il n'eſt donc pas mis au lieu de *facundia*, mais avec *facundia*. Cicéron le regardoit-il ou du moins le traitoit-il en pronom, lorſqu'il diſoit (*Pro leg. Man.*), *Bellum tantum, quo bello omnes premebantur, Pompeius confecit?* On voit encore ici *quo* avec *bello*, & non pas au lieu de *bello*.

Je ſais qu'on me citera mille autres exemples où ce mot eſt employé ſeul & ſans être accompagné d'un nom; parce que ce nom, dit le même auteur (*Méth. lat. ſynt. règl.* 2), eſt aſſez exprimé par le *Relatif* même qui tient toujours ſa place & le repréſente, comme *Cognoſces ex iis litteris* QUAS *liberto tuo dedi.* Mais cet

écrivain convient ſur le champ que cela eſt dit pour *ex litteris quas litteras*. Si donc on peut dire que *quas* tient ici la place de *litteras* & qu'il le repreſente, c'eſt comme *avarus* tient la place d'*homo* & le repréſente dans cette phraſe; *Semper avarus eget* (l'avare eſt toujours dans la diſette). *Avarus* repréſente *homo*, parce qu'il eſt au même genre, au même nombre, au même cas, & qu'il renferme dans ſa ſignification l'idée d'une qualité qui convient, *non omni*, *ſed ſoli naturæ humanæ*, comme parlent les logiciens; mais *avarus* n'eſt pas pour cela un pronom: pareillement *quas* repréſente *litteras*, parce qu'il eſt au même genre, au même nombre, & au même cas, & que l'idée démonſtrative qui en conſtitue la ſignification eſt déterminée ici à tomber ſur *litteras*, par le voiſinage de l'antécédent *litteris* qui lève l'équivoque: mais *quas* n'eſt pas non plus un pronom; 1°. parce qu'il n'empêche pas que l'on ne ſoit obligé d'exprimer *litteras* dans la conſtruction analytique de la phraſe; 2°. parce que la nature du pronom conſiſte, non pas dans la fonction de repréſenter les noms & d'en tenir la place, mais dans celle d'exprimer des êtres déterminés par l'idée d'une relation perſonnelle.

2°. Je dis que *qui*, *quæ*, *quod* ne doit point être appelé *relatif*, quoique ſes terminaiſons, miſes en concordance avec le nom auquel il eſt appliqué, ſemblent prouver & prouvent en effet qu'il ſe raporte à ce nom. C'eſt que ſi l'on fondoit ſur cette propriété la dénomination de *Relatif*, il faudroit, par une conſéquence néceſſaire, l'accorder à tous les adjectifs, aux participes, aux articles, puiſque toutes ces eſpèces s'accordent en genre, en nombre, & en cas, avec le nom auquel ils ſe raportent effectivement; que dis-je? tous les verbes ſeroient *relatifs* par leur matériel, puiſque tous s'accordent avec le ſujet auquel ils ſe raportent. Mais ſi cela eſt, quelle confuſion! il y aura apparemment des verbes doublement *relatifs* & par le matériel & par le ſens: par exemple, dans *bellum Pompeius confecit*, le verbe *confecit* ſera *relatif* à *Pompeius* par la matière, à cauſe de la concordance; & il ſera *relatif* à *bellum* par le ſens, à cauſe du régime du complément. Je n'inſiſterai pas davantage là-deſſus, de peur de tomber moi-même dans la confuſion, pour vouloir rendre trop ſenſible celle qu'une juſte conſéquence introduiroit dans le langage grammatical: je me contenterai de dire que *quas* n'eſt pas plus *rélatif* dans *quas litteras*, que *iis* n'eſt *relatif* dans *iis litteris*.

3°. Aucun des deux termes par leſquels on déſigne *qui*, *quæ*, *quod*, ni l'union des deux, ne font entendre la vraie nature de ce mot. C'eſt un *adjectif conjonctif*, & c'eſt ainſi qu'il falloit le nommer & que je le nomme.

C'eſt un adjectif: voilà ce qu'il a véritablement de commun avec tous les autres mots de cette claſſe; comme eux il préſente à l'eſprit un être indéterminé, déſigné ſeulement par une idée préciſe qui peut s'adapter à pluſieurs natures; & comme eux auſſi il s'accorde en genre, en nombre, & en cas, avec le nom ou le pronom auquel on l'applique, en vertu du principe d'identité, qui ſuppoſe cette indétermination de l'adjectif, *qui vir*, *quæ mulier*, *quod bellum*, *qui conſules*, *quæ litteræ*, *quæ negotia*, &c. L'idée préciſe qui caractériſe la ſignification individuelle de *qui*, *quæ*, *quod*, eſt une idée métaphyſique d'indication ou de démonſtraction, comme *is*, *ea*, *id*.

Il eſt conjonctif; c'eſt à dire qu'outre l'idée démonſtrative qui en conſtitue la ſignification & en vertu de laquelle il ſeroit ſynonyme de *is*, *ea*, *id*, il comprend encore dans ſa valeur totale celle d'une conjonction; ce qui, en le différenciant de *is*, *ea*, *id*, le rend propre à unir la propoſition dont il fait partie à une autre propoſition. Cette propriété conjonctive eſt telle, que l'on peut toujours décompoſer l'adjectif par *is*, *ea*, *id*, & par une conjonction telle que peuvent l'exiger les circonſtances du diſcours. Ceci mérite d'autant plus d'être aprofondi, que la *Grammaire générale* (édit. de 1756, ſuite du *chap. ix* de la *part. II*) prétend qu'il y a des cas où le mot dont il s'agit *eſt viſiblement pour une conjonction & un pronom demonſtratif*; ce ſont les propres termes de l'auteur: que dans d'autres occurrences, *il ne tient lieu que de conjonction*; & que dans d'autres enfin *il tient lieu de démonſtratif & n'a plus rien de conjonction*.

Il eſt conſtant, en premier lieu, & avoué par Lancelot & par tous les ſectateurs de Port-Royal, que le *qui*, *quæ*, *quod* des latins, & ſon correſpondant dans toutes les langues, eſt démonſtratif & conjonctif dans toutes les occurrences où la propoſition dans laquelle il entre fait partie du ſujet ou de l'attribut d'une autre propoſition. *Æſopus auctor* QUAM *materiam reperit*, *hanc ego polivi verſibus ſenariis*; c'eſt comme ſi Phèdre avoit dit, *Hanc ego materiam polivi verſibus ſenariis*, ET *Æſopus auctor* EAM *repperit*. (Liv. I, prol.). Ce n'eſt pas toujours par la conjonction copulative que cet ajectif ſe décompoſe: par exemple, *Les Savants*, QUI *ſont plus inſtruits que le commun des hommes*, *devroient auſſi les ſurpaſſer en ſageſſe*; c'eſt à dire, *les Savants devroient ſurpaſſer en ſageſſe le commun des hommes*, CAR CES *hommes ſont plus inſtruits qu'eux*: autre exemple, *La gloire* QUI *vient de la vertu a un éclat immortel*; c'eſt à dire, *la gloire a un éclat immortel*, SI CETTE *gloire vient de la vertu*. On peut y joindre l'exemple cité par la *Grammaire générale*, tiré de Tite Live, qui parle de Junius-Brutus: *Is quum primores civitatis*, *in* QUIBUS *fratrem ſuum ab avunculo interfectum audiſſet*; l'auteur le réduit ainſi, *Is quum primores civitatis*, ET *in* HIS *fratrem ſuum interfectum audiſſet*, ce qui eſt très-clair & très-raiſonnable.

» Mais, ajoûte-t-on (*part. II*, suite du *chap. ix*), » le *Relatif* perd quelquefois sa force de démonstratif, & ne fait plus que l'office de conjonction; » ce que nous pouvons considérer en deux rencontres » particulières.

» La première est une façon de parler fort ordinaire dans la langue hébraïque, qui est que, » lorsque le *Relatif* n'est pas le sujet de la proposition dans laquelle il entre, mais seulement » partie de l'attribut, comme lorsque l'on dit, » *Pulvis* QUEM *projicit ventus*; les hébreux » alors ne laissent au *Relatif* que le dernier usage, » de marquer l'union de la proposition avec une » autre; & pour l'autre usage, qui est de tenir » la place du nom, ils l'expriment par le pronom demonstratif, comme s'il n'y avoit point » de *Relatif*: de sorte qu'ils disent QUEM *projicit* EUM *ventus* . . . Les grammairiens, n'ayant » pas bien distingué ces deux usages du *Relatif*, » n'ont pu rendre aucune raison de cette façon » de parler, & ont été réduits à dire que c'étoit » un pléonasme, c'est à dire, une superfluïté inutile ».

Quiconque lit ce passage de Port-Royal, s'imagine qu'il y a en hébreu un adjectif démonstratif & conjonctif correspondant au *qui*, *quæ*, *quod* latin, & pouvant s'accorder en genre & en nombre avec son antécédent; & dans ce cas il semble en effet qu'il n'y ait rien autre chose à dire que d'expliquer l'hébraïsme par le pléonasme, qui est réellement très-sensible dans le passage de S. Pierre, ὗ τῷ μώλωπι αὐτῦ ἰάθητε, *cujus livore ejus sanati estis*. Surpris d'un usage si peu raisonnable & si difficile à expliquer, j'ouvre les Grammaires hébraïques, & je trouve dans celle de l'abbé Ladvocat (*pag. 67*), que » le pronom *relatif* en » hébreu est אשר, & qu'il sert pour tous les genres, pour tous les nombres, pour tous les cas, » & pour toutes les personnes ». Je passe à celle de Masclef (*tom. I*, *cap.* iij, *n°.* 4, *pag. 69*), & j'y trouve: *Pronomen* relativum *est* אשר, *quod omnibus generibus*, *casibus*, *ac numeris inservit*, *significans*, *pro variâ locorum exigentiâ*, qui, quæ, quod, cujus, cui, quem, quorum, quos, *&c.*

Cette indéclinabilité du prétendu pronom *relatif*, combinée avec l'usage constant des hébreux, d'y joindre l'adjectif démonstratif lorsqu'il n'est pas le sujet de la proposition, m'a fait conjecturer que le mot hébreu n'est en effet qu'une conjonction, que c'est pour cela qu'il est essenciellement indéclinable; & que ce que les grecs, les latins, & tant d'autres peuples expriment en un seul mot conjonctif & démonstratif tout à la fois, les hébreux l'expriment en deux mots, la conjonction dans l'un, & l'idée démonstrative dans l'autre: je trouve en effet que Masclef compte parmi les conjonctions causales אשר, qu'il traduit par *quod*. Cette découverte me donne de la hardiesse, & je crois que cette conjonction est indéfinie, & peut se rendre tantôt d'une manière & tantôt de l'autre, précisément comme celle du *qui*, *quæ*, *quod* des latins. Ainsi, je ne traduirois point le texte hébreu par *pulvis quem projicit eum ventus*, mais par *pulvis*, *& projicit* ou *quoniam projicit eum ventus*; & le *pulvis quem projicit ventus* de la vulgate en est, sous la forme autorisée en latin, une autre traduction littérale & fidèle. De même le passage de S. Pierre, pour répondre fidèlement à l'hébraïsme, auroit dû être: καὶ τῷ μώλωπι αὐτῦ ἰάθητε, *& livore ejus sanati estis*; ou bien en réduisant à un même mot la conjonction & l'adjectif démonstratif, ὗ τῷ μώλωπι ἰάθητε, *cujus livore sanati estis*: le texte grec ne présente le pléonasme, que parce que le traducteur n'avoit pas saisi le vrai sens de l'hébreu, ni connu la nature intrinsèque du prétendu pronom *relatif* hébraïque. Si les hébreux ne font pas usage de l'adjectif démonstratif dans le cas où il est sujet, c'est que la terminaison du verbe le désigne assez.

Pour ce qui est des exemples tirés immédiatement du latin, comme la même explication ne peut pas avoir lieu, il faut prononcer hardiment qu'il y a périssologie. On cite cet exemple de Tite-Live: *Ut in tusculanos animadverteretur*, *quorum eorum ope ac consilio veliterni populo romano bellum fecissent*; qu'y a-t-il de mieux que d'adopter la correction proposée de *quod* ou *quoniam* au lieu de *quorum*, ou la suppression de *eorum*? On ne peut pas plus rejeter en Grammaire qu'ailleurs, le principe nécessaire de l'immutabilité des natures. L'adjectif que l'on nomme communément pronom *relatif* est, dans toutes les langues qui le déclinent, *adjectif*, *démonstratif* & *conjonctif*; & l'usage, dans aucune, ne peut le dépouiller en quelques cas de l'idée démonstrative pour ne lui laisser que l'effet conjonctif, parce qu'une conjonction déclinable est un phénomène impossible.

Le grammairien de Port-Royal se trompe donc encore dans la manière dont il interprète le *quod* de cette phrase de Cicéron, *Non tibi objicio* QUOD *hominem spoliasti*. » Pour moi, dit-il, » je crois que c'est le *Relatif* qui a toujours rapport à un antécédent, mais qui est dépouillé de » son usage de pronom, n'enfermant rien dans » sa signification qui fasse partie ou du sujet ou » de l'attribut de la proposition incidente, & retenant seulement son second usage d'unir la » proposition où il se trouve à une autre.... Car dans » ce passage de Cicéron, *Non tibi objicio* QUOD » *hominem spoliasti*, ces derniers mots, *hominem* » *spoliasti*, font une proposition parfaite, où le » *quod* qui la précède n'ajoûte rien & ne suppose » pour aucun nom; mais tout ce qu'il fait est que cette » même proposition où il est joint, ne fait plus » partie que de la proposition entière, *Non tibi* » *objicio* QUOD *hominem spoliasti*; au lieu que » sans

» ſans le *quod* elle ſubſiſteroit par elle-même, » & feroit toute ſeule une propoſition ». Le *quod* dont il s'agit eſt, dans cet exemple & dans tous les autres pareils, un vrai adjectif démonſtratif & conjonctif, comme en toute occurrence; & pour s'en aſſûrer, il ne faut que faire la conſtruction analytique du texte de Cicéron; la voici : *Non tibi objicio crimen*, QUOD *crimen eſt tale*, *ſpoliaſti hominem*; ce qui peut ſe décompoſer ainſi : *Non tibi objicio hoc crimen*, ET HOC *crimen eſt tale*, *ſpoliaſti hominem*. La propoſition *ſpoliaſti hominem* eſt un dèvelopement déterminatif de l'adjectif indéfini *tale*, & peut être enviſagée comme ne feſant qu'un avec *tale* : mais *quod* fait partie du ſujet dont l'attribut eſt *eſt tale*, *ſpoliaſti hominem*, & conſtitue par conſéquent une partie de l'incidente. *Voyez* INCIDENTE.

Le même auteur prétend au contraire qu'il y a des rencontres où cet adjectif ne conſerve que ſa ſignification démonſtrative, & perd ſa vertu conjonctive. » Par exemple, dit-il, Pline commence » ainſi ſon Panégyrique : *Benè ac ſapienter*, *P. » C. majores inſtituerunt*, *ut rerum agendarum*, » *ita dicendi initium à precationibus capere*, » *quod nihil ritè nihilque providenter homines*, » *ſine deorum immortalium ope*, *conſilio*, *ho-* » *nore*, *auſpicarentur*, QUI *mos*, *cui potiùs* » *quam conſuli*, *aut quando magis uſurpandus* » *colenduſque eſt?* Il eſt certain que ce *qui* com- » mence plus tôt une nouvelle période, qu'il » ne joint celle-ci à la précédente; d'où vient » même qu'il eſt précédé d'un point : & c'eſt pour- » quoi en traduiſant cela en françois, on ne met- » troit jamais, *laquelle coutume*, mais *cette cou-* » *tume*, commençant ainſi la ſeconde période : *Et* » *par qui* CETTE *coutume doit-elle être plus tôt* » *obſervée que par un conſul?* &c ».

Remarquez cependant que l'auteur de la *Grammaire générale* conſerve lui-même la conjonction dans ſa traduction : *Et par qui* CETTE *coutume*; en ſorte qu'en diſputant contre, il avoue aſſez clairement que le *qui* latin eſt la même choſe que *& is*; c'eſt une vérité qu'il ſentoit ſans la voir. Je crois pourtant que la conjonction eſt mal rendue par *&* dans cet exemple : il ne s'agit pas d'aſſocier les deux propoſitions conſécutives pour une même fin, & par conſéquent la conjonction copulative y eſt déplacée; la première propoſition eſt un principe de fait qui eſt général, & la ſeconde ſemble être une concluſion que l'on en déduit par cette ſorte de raiſonnement que les rhéteurs appellent *à minori ad majus* : ainſi, je croirois que la conjonction qui convient ici doit être la concluſive *igitur* (donc); *qui mos*, c'eſt à dire, *igitur hic mos*; & en françois, pour ne pas trop m'écarter de la verſion de Port-Royal, *par qui* DONC CETTE *coutume doit-elle être plus tôt obſervée*, *que par un conſul?* &c.

On ajoûte que Cicéron eſt plein de ſemblables exemples; on auroit pu dire la même choſe de tous les bons auteurs latins. On cite celui-ci (*Orat. V.* in Verrem) : *Itaque alii cives romani*, *ne cognoſcerentur*, *capitibus obvolutis à carcere ad palam atque ad necem rapiebantur* : *alii*, *quum à multis civibus romanis recognoſcerentur*, *ab omnibus defenderentur*, *ſecuri feriebantur*. QUORUM *ego de acerbiſſimâ morte crudeliſſimoque cruciatu dicam*, *quum eum locum tractare cœpero*. Ce *quorum*, dit-on, ſe traduiroit en françois comme s'il y avoit *de illorum morte*. Je n'en crois rien; & je ſuis d'avis que qui le traduiroit de la ſorte, n'en rendroit pas toute l'énergie & ôteroit l'âme du diſcours, puiſqu'elle conſiſte ſurtout dans la liaiſon. Quelle eſt cette liaiſon? Cicéron, remettant à parler ailleurs de cet objet, ſemble par là déſapprouver le peu qu'il en a dit, ou du moins s'oppoſer à l'attente qu'il a pu faire naître dans l'eſprit des auditeurs : il faut donc, pour entrer dans ſes vûes, décompoſer le *quorum* par la conjonction adverſative *ſed*, & conſtruire ainſi; SED *ego dicam de morte acerbiſſimâ atque de cruciatu crudeliſſimo* ILLORUM; ce qui me paroît être d'une néceſſité indiſpenſable, & prouver que, dans l'exemple en queſtion, *quorum* n'eſt pas dépouillé de ſa vertu conjonctive, qu'en effet il ne perd nulle part.

Is (Neoclus) *uxorem halicarnaſſiam civem duxit*, *ex quâ natus eſt Themiſtocles*. QUI *quum minùs eſſet probatus parentibus*, *quod & liberiùs vivebat & rem familiarem negligebat*, *à patre exhæredatus eſt*. QUÆ *contumelia non fregit eum*, *ſed erexit* (Corn. Nep. *in* Themiſt. *cap.* j). Voilà un *qui* & un *quæ* qui commencent chacun une phraſe. Il me ſemble qu'il faut interpréter le premier comme s'il y avoit ATQUI IS *quum minùs probatus*, &c. (OR CELUI-CI n'étant pas dans les bonnes grâces de ſes parents) : c'eſt une remarque que l'hiſtorien veut joindre à ce qui précède, par une tranſition. QUÆ *contumelia non fregit eum*, *ſed erexit*; c'eſt à dire, VERUM HÆC *contumelia non fregit eum*, *ſed erexit*; l'effet naturel de l'exhérédation devoit être d'affliger Thémiſtocle & de l'abattre, ce fut le contraire; il faut donc joindre cette remarque au récit du fait par une conjonction adverſative, de même que les deux parties de la remarque pareillement oppoſées entre elles : ainſi, je traduirois; MAIS CET *affront*, *au lieu de l'abattre*, *lui éleva l'âme*; la conjonction *mais* indique l'oppoſition qu'il y a entre l'effet & la cauſe; & *au lieu de* déſigne l'oppoſition reſpective de l'effet attendu & de l'effet réel.

Il n'y a pas une ſeule occaſion où le *qui*, *quæ*, *quod* ainſi employé, ou de quelque autre manière que ce ſoit, ne conſerve & ſa ſignification démonſtrative & ſa vertu conjonctive. Outre qu'on vient de le voir dans l'explication analyſée des exemples mêmes allégués par Lancelot en faveur de l'opinion contraire; c'eſt une conſéquence naturelle de l'aveu que fait cet auteur que *qui*, *quæ*, *quod* eſt ſouvent

revétu de ces deux propriétés; & c'eſt lui-même qui établit le principe inconteſtable qui attache cette conſéquence au fait, je veux dire, l'invariabilité de la ſignification des mots : » Car c'eſt » par accident, dit-il (*chap.* ix), ſi elle varie » quelquefois, par équivoque ou par métaphore ». Mais ſi la ſignification démonſtrative & la vertu conjonctive ſont les deux propriétés qui caractériſent cette ſorte de mot, à quoi bon le déſigner par la dénomination de *Relatif*, qui eſt vague, qui convient également à tous les adjectifs, qui convient même à tous les mots d'une phraſe, puiſqu'ils ſont tous liés par les raports reſpectifs qui les font concourir à l'expreſſion de la penſée? Ne vaut-il pas mieux dire tout ſimplement que c'eſt un *adjectif démonſtratif & conjonctif*? Ce ſeroit, en le nommant, en déterminer clairement la deſtination, & poſer, dans la dénomination même, le principe juſtificatif de tous les uſages que les langues en ont faits. Cependant comme il y a d'autres adjectifs démonſtratifs, comme *is*, *ea*, *id*; *hic*, *hæc*, *hoc*; *ille*, *illa*, *illud*; *iſte*, *iſta*, *iſtud*, &c; & que cette idée individuelle ne donne lieu à aucune loi particulière de Syntaxe : je crois que l'on peut ſe contenter de la dénomination d'*adjectif conjonctif*, telle que je l'ai établie d'abord, parce que c'eſt de cette vertu conjonctive & de la nature générale des adjectifs, que découlent les règles de Syntaxe qui ſont propres à cette ſorte de mot.

Première règle. L'*adjectif conjonctif* s'accorde en genre, en nombre, & en cas avec un cas répété de l'antécédent, ſoit exprimé ſoit ſouſentendu. Je m'exprime autrement que ne font les rudimentaires, parce que la Philoſophie ne doit pas prononcer ſimplement ſur des apparences trop ſouvent trompeuſes, & preſque toujours inſuffiſantes pour juſtifier ſes déciſions. On dit communément que le *Relatif* s'accorde avec l'antécédent en genre, en nombre, & en perſonne; & l'on cite ces exemples : *Deus* QUEM *adoramus eſt omnipotens*, *timete Deum* QUI *mundum condidit.* On remarque ſur le premier exemple, que *quem* eſt au ſingulier & au maſculin, comme *Deus*, mais qu'il n'eſt pas au même cas, & qu'il eſt à l'accuſatif, qui eſt le régime du verbe *adoramus*; ſur le ſecond exemple, que *qui* eſt de même au ſingulier & au maſculin, comme *Deum*, mais non pas au même cas, puiſque *qui* eſt au nominatif, comme ſujet de *condidit* : on conclut de là que le *Relatif* ne s'accorde pas en cas avec l'antécédent. On remarque encore que *qui*, dans le ſecond exemple, eſt de la troiſième perſonne, comme *Deum*, puiſque le verbe *condidit* eſt à la troiſième perſonne, & qu'il doit s'accorder en perſonne avec ſon ſujet, qui eſt *qui*.

Ce qui fait que l'on décide de la ſorte, c'eſt le préjugé univerſel que *qui*, *quæ*, *quod* eſt un pronom : il eſt vrai que le cas d'un pronom ne ſe décide que par le raport propre dont il eſt chargé dans l'enſemble de la phraſe, quoiqu'il ſe mette au même genre & au même nombre que le nom ſon corrélatif, dont il tient la place ou qui auroit pu tenir la ſienne; mais ce n'eſt pas tout à fait la même choſe de l'*adjectif conjonctif*, & la *Méthode latine* de Port-Royal elle-même m'en fournira la preuve. » Le *Relatif* QUI, QUÆ, » QUOD doit ordinairement être conſidéré comme » entre deux cas d'un même ſubſtantif exprimés ou » ſouſentendus : & alors il s'accorde avec l'antécé- » dent en genre & en nombre; & avec le ſuivant, » même en cas, comme avec ſon ſubſtantif ». C'eſt ce qu'on lit dans l'explication de la ſeconde règle de la Syntaxe. N'eſt-il pas ſurprenant que l'on partage ainſi les *relations* du *Relatif*, ſi je peux parler de la ſorte, & que l'on en décide le genre & le nombre par ceux du nom qui précède, tandis qu'on en détermine le cas par celui du nom qui ſuit? N'étoit-il pas plus ſimple de raporter tout au nom ſuivant, & de déclarer la concordance entière comme à l'égard de tous les autres adjectifs?

La vérité de ce principe ſe manifeſte partout. 1°. Quand le nom eſt avant & après l'*adjectif conjonctif*, comme LITTERAS *abs te M. Calenus ad me attulit, in* QUIBUS LITTERIS *ſcribis*, Cic. *Ultra* EUM LOCUM, QUO *in* LOCO *Germani conſederant*, Cæſ. EODEM *ut* JURE *uti ſenem liceat*, QUO JURE *ſum uſus adoleſcentior*, Ter. 2°. Quand le nom eſt ſupprimé après l'*adjectif conjonctif*, puiſqu'alors on ne peut analyſer la phraſe qu'en ſuppléant l'ellipſe du nom; comme *Cognoſces ex* IIS LITTERIS QUAS *liberto tuo dedi*, Cic. pour *ex litteris quas litteras*, dit la *Méthode latine* (*loc. cit.*). 3°. Quand le nom eſt ſupprimé avant l'*adjectif conjonctif*, pour la même raiſon; comme *Populo ut placerent* QUAS *feciſſet* FABULAS, Phæd. c'eſt à dire, *populo ut placerent* FABULÆ, QUAS FABULAS *feciſſet*. 4°. Quand le nom eſt ſupprimé avant & après; comme *Sunt* QUIBUS *in ſatirâ videor nimis acer*, Hor. c'eſt à dire, *ſunt* HOMINES, QUIBUS HOMINIBUS *in ſatirâ videor nimis acer*. 5°. Quand l'*adjectif conjonctif*, étant entre deux noms de genres ou de nombres différents, ſemble s'accorder avec le premier; comme *Herculi ſacrificium fecit in* LOCO QUEM PYRAM *appellant*, Tit. Liv. c'eſt à dire, *in* LOCO QUEM LOCUM *appellant Pyram*; & encore, *Darius ad* EUM LOCUM QUEM AMANICAS PYLAS *vocant pervenit*, Curt. c'eſt à dire, *ad* EUM LOCUM QUEM LOCUM *vocant* PYLAS AMANICAS. 6°. Et encore plus évidemment, quand l'*adjectif conjonctif* s'accorde tout ſimplement avec le mot ſuivant; comme ANIMAL *providum & ſagax* QUEM *vocamus* HOMINEM; quoiqu'il ſoit vrai que cette concordance ne ſoit alors qu'une ſyllepſe (*voyez* SYLLEPSE) : mais ce qui a amené cette ſyllepſe, c'eſt l'authenticité même de la règle que l'on établit ici, & que l'on croyoit ſuivre aparemment.

Elle eſt fondée, comme on voit, ſur ce que le prétendu pronom *relatif* eſt un véritable adjectif, & que, comme tous les autres, il doit s'accorder à tous égards avec le nom ou le pronom auquel on l'applique; & cela, en vertu du principe d'identité. *Voyez* IDENTITÉ.

Seconde règle. L'*adjectif conjonctif* apartient toujours à une propoſition incidente, qui eſt modificative de l'antécédent; & cet antécédent apartient par conſéquent à la propoſition principale.

C'eſt une ſuite néceſſaire de la vertu conjonctive renfermée dans cette ſorte de mot : partout où il y a conjonction, il y a néceſſairement pluſieurs propoſitions, puiſque les conjonctions ſont des mots qui déſignent entre les propoſitions une liaiſon fondée ſur les raports qu'elles ont entre elles : d'ailleurs la concordance de l'*adjectif conjonctif* avec l'antécédent ne paroît avoir été inſtituée, que pour mieux faire concevoir que c'eſt principalement à cet antécédent que doit ſe raporter la propoſition incidente. Je n'inſiſte pas davantage ſur ce principe, qui apparemment ne me ſera pas conteſté; mais je dois faire faire attention à quelques corollaires importants qui en découlent.

Coroll. 1. Dans la conſtruction analytique & dans toutes les occaſions où l'on doit en conſerver la clarté, ce qui eſt preſque toujours néceſſaire; l'*adjectif conjonctif* doit ſuivre immédiatement l'antécédent, & être à la tête de la propoſition incidente. La conjonction, qui eſt l'un des caractères de cet adjectif, eſt le ſigne naturel du raport de la propoſition incidente à l'antécédent; elle doit donc être placée entre l'antécédent & l'incidente, comme le lien commun des deux, ainſi que le ſont toujours toutes les autres conjonctions. Les petites exceptions qu'il peut y avoir à ce corollaire, dans la pratique, peuvent quelquefois venir de la facilité que le génie particulier d'une langue peut fournir pour y conſerver la clarté de l'énonciation, par exemple, au moyen de la concordance des terminaiſons ou de la répétition de l'antécédent, comme dans les langues tranſpoſitives : ainſi, la concordance du genre & du nombre ſauve la clarté de l'énonciation dans cette phraſe de Térence, *QUAS credis eſſe has, non ſunt veræ nuptiæ*, parce que cette concordance montre aſſez nettement que *nuptiæ* eſt l'antécédent de *quas*, qui ne peut s'accorder qu'avec *nuptias*; & c'eſt à peu près la même choſe dans ce mot de Cicéron, *QUAM quiſque nôrit artem, in hâc ſe exerceat.* D'autres fois l'exception peut venir de la préférence qui eſt due à d'autres principes, en cas de concurrence avec celui-ci; & cette préférence, connue par la raiſon ou ſentie par l'uſage, ſauve la phraſe des incertitudes de l'équivoque : tels ſont les exemples où nous plaçons entre l'antécédent & l'*adjectif conjonctif*, ou une ſimple propoſition, ou même une phraſe adverbiale dans le complément de laquelle doit entrer l'*adjectif conjonctif*; la manière même dont je viens de m'expliquer en eſt un exemple, & l'on en trouve d'autres au *mot* INCIDENTE.

Coroll. 2. Puiſque l'*adjectif conjonctif* eſt eſſenciellement démonſtratif, & que l'analyſe ſuppoſe dans la propoſition incidente la répétition du nom ou du pronom antécédent avec lequel s'accorde l'*adjectif conjonctif;* cet antécédent eſt donc enviſagé ſous ce point de vûe démonſtratif dans la propoſition incidente : mais cette propoſition incidente eſt modificative du même antécédent, enviſagé comme partie de la propoſition principale : donc il doit être conſidéré dans la principale ſous le même point de vûe démonſtratif; puiſqu'autrement, l'incidente, qui ſe raporte à l'antécédent pris démonſtrativement, ne pourroit pas ſe raporter à celui de la propoſition principale. C'eſt préciſément en conſéquence de ce principe que, dans la phraſe latine, on trouve ſouvent le premier antécédent accompagné de l'adjectif démonſtratif *is*, ou *hic*, ou *ille*, &c : *Ultrà* EUM *locum quo in loco germani conſederant; Cognoſces ex* IIS *litteris quas*, &c; & Virgile l'a même exprimé avec le pronom *ego* : ILLE *ego qui quondam*, &c. C'eſt auſſi le fondement de la règle propoſée par Vaugelas (*Rem.* 369), comme propre à notre langue, que *le pronom* relatif (*c'eſt à dire*, l'adjectif conjonctif) *ne ſe peut raporter à un nom qui n'a point d'article.* Vaugelas n'avoit pas aperçu toute la généralité de cette règle; la *Grammaire générale* (*part. II, chap.* x) l'a diſcutée avec beaucoup de ſoin; du Marſais, qui en a préſenté la cauſe ſous un autre aſpect que je ne fais ici, quoiqu'au fond ce ſoit le même, a réduit la règle à ſa juſte valeur (ARTICLE, *p.* 248 *col.* ij); Duclos ſemble avoir ajouté quelque choſe à la préciſion (*Rem.* ſur le *chap.* x de la *Gramm. gén.*); & l'abbé Fromant a enrichi ſon *Supplément* (ſur le même *chapitre*) de tout ce qu'il a trouvé épars dans différents auteurs ſur cette règle de Syntaxe. Voilà donc les ſources où il faut recourir pour ſe fixer ſur le détail d'un principe, que je ne dois montrer ici que ſous des termes généraux; & afin de ſavoir quels autres mots peuvent tenir lieu de l'article ou être réputés articles, on peut voir ce que j'en ai dis à la fin du *mot* ARTICLE (*p.* 251, c. 2 *& ſ.*)

Coroll. 3. Comme la ſignification propre de chaque mot eſt eſſenciellement une, c'eſt une erreur que de croire, comme il ſemble que tous les grammairiens le croient, que l'*adjectif conjonctif* puiſſe être employé ſans relation à un antécédent, & ſans ſuppoſer une propoſition principale autre que celle où entre cet adjectif. *Qui*, *que*, *quoi*, *lequel*, ſont, au dire des grammairiens françois, ou *relatifs* ou abſolus : *relatifs*, quand ils ont relation à des noms ou à des perſonnes qui les précèdent; abſolus, quand ils n'ont pas d'antécédent auquel ils ayent raport. (*Voyez* la *Grammaire franç.* de Reſtaut, *chap.* v, *art.* 5 & 6 : *Ab uno diſce omnes.*) *Dieu* QUI *aime*

les hommes, *L'argent* QUE *j'ai dépensé*, *Ce à* QUOI *vous pensez*, *Le genre de vie* AUQUEL *on se destine*; dans ces exemples, *qui*, *que*, *quoi*, & *auquel*, sont *relatifs* : ils sont absolus dans ceux-ci, *Je sais* QUI *vous a accusé*, *Je ne sais* QUE *vous donner*, *Marquez-moi à* QUOI *je dois m'en tenir*, & après avoir parlé de livres, *Je vois* AUQUEL *vous donnez la préférence*; ils le sont encore dans ces phrases, qui sont interrogatives, QUI *vous a accusé?* QUE *vous donnerai-je?* A QUOI *pensez-vous?* & après avoir parlé de livres, AUQUEL *donnez-vous la préférence?* C'est la même chose en latin : *qui*, *quæ*, *quod* y sont *relatifs*; *quis*, *quid* y sont absolus.

Mais aprofondissons une fois les choses avant de prononcer. Je l'ai déja dit dans cet article, & je le répète encore : la signification propre des mots est essenciellement une; la multiplicité des sens propres seroit directement contraire au but de la parole, qui est l'énonciation claire de la pensée; & si l'usage introduit quelques termes équivoques, par quelque cause que ce soit, cela est très-rare, & l'on ne trouvera pas qu'il ait jamais exposé à ce défaut trop considérable aucun des mots qui sont de nature à se montrer fréquemment dans le discours. Or il est constant que *qui*, *quæ*, *quod* en latin, *qui*, *que*, *quoi*, *lequel* en françois, sont ordinairement des *adjectifs conjonctifs* : il faut donc en conclure qu'ils le sont toujours, & que, dans les phrases où ils paroissent employés sans antécédent, il y a une ellipse, dont l'analyse fait bien remplir le vide.

Reprenons les exemples positifs que l'on vient de voir. *Je sais* QUI *vous a accusé*, c'est à dire, *je sais* la personne QUI *vous a accusé*; *Je ne sais* QUE *vous donner*, c'est à dire, *je ne sais* pas la chose QUE je peux *vous donner*, ou QUE je dois *vous donner*; *Marquez - moi à* QUOI *je dois m'en tenir*, c'est à dire, *marquez-moi* le sentiment, ou l'opinion, ou le parti, *&c*, *à* QUOI *je dois m'en tenir*; en parlant de livres, *Je vois* AUQUEL *vous donnez la préférence*, c'est à dire, *je vois* le livre AUQUEL *vous donnez la préférence*; le genre masculin & le nombre singulier du mot *auquel* prouvent assez qu'on le raporte à un nom masculin & singulier. Mais en général ces adjectifs étant essenciellement conjonctifs, & supposant, par une conséquence nécessaire, un antécédent auquel ils servent à joindre une proposition incidente; il a été très-facile à l'usage d'autoriser l'ellipse de cet antécédent, lorsque les circonstances sont de nature à le désigner d'une manière précise; parce que le but de la parole en est mieux rempli, la pensée étant peinte sans équivoque & sans superfluïté : or il est évident que c'est ce qui arrive dans tous les exemples précédents; il n'y a qu'une *personne* qui puisse accuser quelqu'un, & d'ailleurs l'usage de notre langue est, en cas d'ellipse, de n'employer *qui* qu'avec relation aux personnes; *que* est toujours *relatif* aux choses en pareille occurrence, & c'est la même chose de *quoi*; pour *lequel*, on ne peut s'en servir qu'immédiatement après avoir nommé l'antécédent, dont ce mot rappelle nettement l'idée au moyen de l'article dont il est composé.

Cette possibilité de suppléer l'antécédent sert encore de fondement à une autre ellipse, qui, dans l'occasion, en devient comme une suite : c'est celle du mot qui marque l'interrogation dans les phrases où l'on a coutume de dire que les prétendus pronoms absolus sont interrogatifs. QUI *vous a accusé?* c'est à dire (dites-moi la personne) QUI *vous a accusé*; QUE *vous donnerai-je?* c'est à dire; (indiquez-moi ce) QUE *je vous donnerai*; *A* QUOI *pensez-vous?* c'est à dire, (faites-moi connoitre la chose) *à* QUOI *vous pensez*; AUQUEL *donnez-vous la préférence?* c'est à dire, (déclarez le livre) AUQUEL *vous donnez la préférence*. Dans toutes ces phrases l'*adjectif conjonctif* se trouve à la tête, quoique, dans l'ordre analytique, il doive être précédé d'un antécédent; c'est donc une nécessité de le suppléer : d'ailleurs, puisqu'il apartient toujours à une proposition incidente, & l'antécédent à la principale, & que cependant il n'y a qu'un seul verbe dans toutes ces phrases, qui est celui de l'incidente; il faut bien suppléer le verbe de la principale : mais comme le ton, quand on parle, indique suffisamment l'interrogation, & qu'elle est marquée dans l'écriture par la ponctuation, ce verbe doit être interrogatif; & par conséquent ce doit être l'impératif singulier ou pluriel, selon l'occurrence, des verbes qui énoncent un moyen de terminer l'incertitude ou l'ignorance de celui qui parle, comme *dire*, *déclarer*, *aprendre*, *enseigner*, *montrer*, *faire connoître*, *indiquer*, *désigner*, *nommer*, &c (*Voyez* INTERROGATIF). Dans ce cas, l'antécédent sousentendu, que l'on y supplée, doit être le complément de ce verbe impératif, comme on le voit dans le dèvelopement analytique des exemples que je viens d'expliquer.

Ce que je viens de dire, par raport à notre langue, est essenciellement vrai dans toutes les autres, & spécialement en latin. Le *quis* & le *quid*, quoiqu'ils ayent une terminaison différente de *qui* & de *quod*, ne sont pourtant guère autre chose que ces mots même, à moins qu'on ne veuille croire que *quis* c'est *qui*, avec la terminaison du démonstratif *is*, qui en doit modifier l'antécédent, & que *quid* c'est *quod*, avec la terminaison du démonstratif *id*. Cette opinion pourroit expliquer pourquoi *quis* ne s'emploie qu'en parlant des personnes, & *quid* en parlant des choses : c'est que le démonstratif *is* suppose l'antécédent *homo*; & le démonstratif *id*, l'antécédent *negotium*; d'où vient que *quis* étoit anciennement du genre commun, ainsi que les mots qui en sont composés, *quisquis*, *aliquis*, *ecquis*, &c. (*Voyez* Prisc. xiij, *De secundâ pron. decl.* & Voss. *De anal.* iv. 8). Mais admettre ce principe, c'est établir en même

temps la nécessité de suppléer ces antécédents, soit que les phrases soient positives, soit qu'elles ayent le sens interrogatif; & si elles sont interrogatives, il y a également nécessité de suppléer le verbe interrogatif, afin de compléter la proposition principale, & de donner de l'emploi à l'antécédent supplée. Au reste, que *quis* & *quid* viennent de *qui*, *quæ*, *quod*, & n'en diffèrent que comme je l'ai dit, on en trouve une nouvelle preuve, en ce qu'ils n'ont point d'autres cas obliques que *qui*, *quæ*, *quod*, & qu'alors la terminaison ne pouvant plus montrer les distinctions que j'ai marquées plus haut, on est obligé d'exprimer le nom qui doit être antécédent.

Puisque c'est la vertu conjonctive qui est le principal fondement des lois de la Syntaxe par raport à l'espèce d'adjectif dont je viens de parler, il est important de reconnoître les autres mots *conjonctifs* sujets par conséquent aux règles qui portent sur cette propriété.

Or il y a en latin plusieurs adjectifs également *conjonctifs* : tels sont, par exemple, *qualis*, *quantus*, *quot*, qui renferment en outre dans leur signification la valeur des adjectifs démonstratifs *talis*, *tantus*, *tot*, de la même manière que *qui*, *quæ*, *quod* renferme celle de l'adjectif démonstratif *is*, *ea*, *id*. Mais dans la construction analytique, l'antécédent de *qui*, *quæ*, *quod* doit être modifié par l'adjectif démonstratif *is*, *ea*, *id*, afin qu'il soit pris dans la proposition principale sous la même acception que dans l'incidente; les adjectifs *qualis*, *quantus*, *quot*, supposent donc de même un antécédent modifié par les adjectifs démonstratifs, *talis*, *tantus*, *tot*, dont ils renferment la valeur. Cette conséquence est justifiée par les exemples suivants: *QUALES sumus*, *TALES esse videamur*, Cic. *Videre mihi videor TANTAM dimicationem*, *QUANTA nunquam fuit*, Id. *De nullo opere publico TOT senatûs exstant consulta*, *QUOT de meâ domo*, Id.

Les adjectifs *cujus*, *cujas*, *quotus*, sont aussi *conjonctifs*, & ils sont équivalents à des périphrases qu'il faut rappeler quand on veut en analyser les usages.

Cujus signifie *ad quem hominem pertinens* : ainsi, l'antécédent analytique de *cujus*, c'est *is homo*, parce que le vrai *conjonctif*, qui reste après la décomposition, c'est *qui*, *quæ*, *quod*. La troisième églogue de Virgile commence ainsi : *Dic mihi*, *Damæta*, *CUJUM pecus?* c'est à dire, *Dic mihi*, *Damæta* (eum hominem), *CUJUM pecus* (est hoc pecus), ou bien *ad quem hominem pertinens* (est hoc pecus) : sur quoi j'observerai en passant, que l'interrogation est exprimée ici positivement par *dic mihi*, conformément à ce que j'ai dit plus haut, dont cet exemple devient une nouvelle preuve. Cette manière de remplir la construction analytique par raport à l'adjectif *cujus*, est autorisée, non seulement par la raison du besoin, telle que je l'ai exposée, mais par l'usage même des meilleurs écrivains; je me contenterai de citer Cicéron (III. Verrin) : *Ut optimâ conditione sit IS*, *CUJA res sit*, *CUJUM periculum*; que manque-t-il avec *is*, que le nom *homo* suffisamment désigné par le genre de *is* & par le sens?

Cujas veut dire *ex quâ regione*, ou *gente oriundus* : donc l'antécédent analytique de *cujas*, c'est *ea regio*, ou *ea gens*. Voici un trait remarquable de Socrate, raporté par Cicéron (V. Tusc.) : *Socrates quidem quum rogaretur CUJATEM se esse diceret*, *Mundanum*, *inquit*; c'est à dire, *quum rogaretur* (de eâ regione) *CUJATEM se esse diceret*, ou bien *ex quâ regione oriundum se esse diceret*.

QUOTUS, c'est la même chose que si l'on disoit *in quo ordinis numero locatus*, & par conséquent l'analyse assigne pour antécédent à cet adjectif, *is ordinis numerus*, dont l'idée est reprise dans *quotus*. *Hora QUOTA est* (Hor.); c'est la même chose que si l'on disoit analytiquement (Dic mihi eum ordinis numerum) *in quo ordinis numero locata est* (præsens) *hora*.

Je pourrois parcourir encore d'autres *adjectifs conjonctifs* & les analyser; mais ceux-ci suffisent aux vûes de l'Encyclopédie, où il s'agit plus tôt d'exposer des principes généraux, que de s'apesantir sur des détails particuliers. Ceux qui sont capables d'entrer dans le philosophique de la Grammaire, m'ont entendu; & ils trouveront, quand il leur plaira, les détails que je supprime. Au contraire, je n'en ai que trop dit pour ceux à qui les profondeurs de la Métaphysique font tourner la tête, & qui veulent qu'on aprenne les langues comme ils ont apris le latin; semblables à Arlequin, qui devine que *collegium* veut dire *collège*, ils ne veulent pas que, dans *quota hora*, on voye autre chose que *quelle heure est-il*: à la bonne heure; mais qu'ils s'assûrent, s'ils peuvent, qu'ils y voient ce qu'ils y croient voir, ou qu'ils sont en état même de rendre raison de leur propre phrase, *quelle heure est-il?*

Je n'irai pourtant pas jusqu'à supprimer en leur faveur quelques observations que je dois à une autre sorte de mots *conjonctifs*, & que l'on trouve dans toutes les langues; ce sont des adverbes.

Les uns sont équivalents à une conjonction & à un adverbe, qui ne vient à la suite de la conjonction que parce qu'il en est l'antécédent naturel : tels sont *qualiter*, *quàm*, *quandiù*, *quoties*, *quum*, qui renferment dans leur signification & qui supposent avec eux les adverbes correspondants, *taliter*, *tàm*, *tandiù*, *toties*, *tum*. J'ai déja cité ailleurs cet exemple : *Ut QUOTIESCUMQUE gradum facies*, *TOTIES tibi tuarum virtutum veniat in mentem*, Cic. Je n'y en ajoûterai aucun autre, pour ne pas être trop long.

D'autres adverbes sont *conjonctifs*, parce qu'ils sont équivalents à une préposition complète, dont

le complément est un nom modifié par un *adjectif conjonctif;* ainsi, ils supposent pour antécédent ce même nom modifié par l'adjectif démonstratif correspondant : tels sont les adverbes *cur* ou *quare*, *quamobrem*, *quando*, *quapropter*, *quomodo*, *quoniam*, & les adverbes de lieu, *ubi*, *unde*, *quà*, *quò*.

Cur, *quare*, *quamobrem*, *quapropter* & *quoniam*, sont à peu près également équivalents à *ob quam rem*, qui sont les éléments dont *quamobrem* est composé, ou bien à *propter quam causam*, *quâ de re*, *quâ de causâ* ; d'où il faut conclure que l'antécédent, que l'analyse leur assigne, doit être *ea res*, ou *ea causa*.

Quando veut dire *in quo tempore*, & suppose conséquemment l'antécédent *id tempus*, exprimé ou sousentendu. *Quomodo* est évidemment la même chose que *in* ou *ex quo modo*, & par conséquent il doit être précédé de l'antécédent *is modus*.

Ubi veut dire *in quo loco ; unde* signifie *ex quo loco ; quà*, c'est *per quem locum ; quò* est équivalent à *in* ou *ad quem locum ;* du moins dans les circonstances où ces adverbes dénotent le lieu : ils supposent donc alors pour antécédent *is locus*. Quelquefois *ubi* veut dire *in quo tempore ; unde* signifie souvent *ex quâ causâ*, ou *ex quâ origine*, ou *ex quo principio ; quò* a par fois le sens de *ad quem finem :* alors il est également aisé de suppléer les antécédents.

Quidni, *quin* & *quominùs* ont encore à peu près le même sens que *quare*, mais avec une négation de plus ; ainsi, ils signifient *propter quam rem non*, & ce *non* doit tomber sur le verbe de la phrase incidente.

Tous ces mots *conjonctifs*, & d'autres que je m'abstiens de détailler, sont assujétis aux règles qui ont été établies sur *qui*, *quæ*, *quod*, en conséquence de sa vertu *conjonctive :* ils ne peuvent qu'apartenir à une proposition incidente ; leur antécédent doit faire partie de la principale ; s'ils sont employés dans des phrases interrogatives, il faut les analyser comme celles où entre *qui*, *quæ*, *quod*, je veux dire, en rappelant l'antécédent propre & l'impératif qui doit marquer l'interrogation.

Il y a de pures conjonctions qui supposent de même un terme antécédent : telle est, par exemple, *ut*, que je remarquerai entre toutes les autres, comme la plus importante ; mais c'est aux circonstances du discours à déterminer l'antécédent. Par exemple, l'adverbe *statim* est antécédent de *ut* dans ce vers de Virgile :

Ut regem æquœvum crudeli vulnere vidi
Exspirantem animam.

C'est l'adverbe *sic* dans cette phrase de Plaute : *Ut vales ?* comme s'il avoit dit, *Dic mihi* sic *ut vales?* C'est *ita* dans celle de Cicéron : *Invitus feci ut L. Flaminium de senatu ejicerem*, c'est à dire, *feci* ita *ut ejicerem.* C'est *adeò* dans cette autre de Plaute : *Salsa sunt*, *tangere ut non velis*, c'est à dire, *Sunt salsa* adeò *ut non velis tangere.* C'est *in hunc finem* dans ce mot de Ciceron : *Ut verè dicam*, c'est à dire (*in hunc finem*) *ut dicam verè*, à cette fin QUE je dise avec vérité, pour dire la vérité. C'est ainsi qu'il faut ramener par l'analyse un même mot à présenter toujours la même signification, autant qu'il est possible; au lieu de supposer, comme on a coutume de faire, qu'il a tantôt un sens & tantôt un autre, parce qu'on ne fait attention qu'aux tours particuliers qu'autorisent les différens génies des langues, sans penser à les comparer à la règle commune, qui est le lien de la communication universelle, je veux dire, à la construction analytique.

Quoique l'on soit assez généralement persuadé que notre langue n'est que peu ou point elliptique, on doit pourtant y appliquer les principes que je viens d'établir par raport au latin : nous avons, comme les latins, nos adverbes *conjonctifs*, tels que *comme*, *comment*, *combien*, *pourquoi*, *où* : notre conjonction *que* ressemble assez, par l'universalité de ses usages, à l'*ut* de la langue latine, & suppose, comme elle, tantôt un antécédent & tantôt un autre, selon les circonstances. *Que ne puis-je vous obliger !* c'est à dire (je suis fâché de ce) *que je ne puis vous obliger. Que vous êtes léger !* c'est à dire (je suis surpris de ce que vous êtes léger autant) *que vous êtes léger*, &c.

Je m'arrête, & je finis par une observation. Il me semble qu'on n'a pas encore assez examiné & reconnu tous les usages de l'Ellipse dans les langues : elle mérite pourtant l'attention des grammairiens ; c'est l'une des clefs les plus importantes de l'étude des langues, & la plus nécessaire à la construction analytique, qui est le seul moyen de réussir dans cette étude. *Voyez* INVERSION, LANGUE, MÉTHODE. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) RELEVÉ, SUBLIME. *Synonymes.*

On ne prend ici ces deux mots que dans le sens où ils s'appliquent au discours : alors il me semble que celui de *Relevé* a plus de raport à la science & à la nature des choses qu'on traite ; & que *Sublime* en a davantage à l'esprit & à la manière dont on traite les choses.

L'ENTENDEMENT HUMAIN de Locke est un ouvrage très-*relevé.* On trouve du *sublime* dans les narrations de La Fontaine.

Un discours *relevé* est quelquefois guindé, & fait sentir la peine qu'il a couté à l'auteur : mais un discours *sublime*, quoique travaillé avec beaucoup d'art, paroît toujours naturel.

Des mots recherchés, connus seulement des doctes, joints à des raisonnements profonds & métaphysiques, forment le style *relevé.* Des expressions également justes & brillantes, jointes à des pensées

vraies, finement & noblement tournées, font le ftyle *fublime*.

Tous les différents ouvrages de l'efprit ne peuvent pas être *relevés*, mais ils peuvent tous être *fublimes*; il eft cependant plus rare d'en trouver de *fublimes* que de *relevés*. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) REMARQUER, OBSERVER. *Synonymes.*

On *remarque* les chofes par attention, pour s'en reffouvenir. On les *obferve* par examen, pour en juger.

Le voyageur *remarque* ce qui le frape le plus. L'efpion *obferve* les démarches qu'il croit de conféquence.

Le Général doit *remarquer* ceux qui fe diftinguent dans fes troupes, & *obferver* les mouvements de l'ennemi.

On peut *obferver* pour *remarquer*: mais l'ufage ne permet pas de retourner la phrafe.

Ceux qui *obfervent* la conduite des autres pour en *remarquer* les fautes, le font ordinairement pour avoir le plaifir de cenfurer, plus tôt que pour aprendre à rectifier leur propre conduite.

Lorfqu'on parle de foi, on s'*obferve* & l'on fe fait *remarquer*.

Les femmes ne s'*obfervent* plus tant qu'autrefois; leur indifcrétion va de pair avec celle des hommes: elles aiment mieux fe faire *remarquer* par leurs foibleffes, que de n'être point fêtées par la renommée. (*L'abbé* GIRARD.)

RENDRE, REMETTRE, RESTITUER. *Synonymes.*

Nous *rendons* ce qu'on nous avoit prêté ou donné. Nous *remettons* ce que nous avions en gage ou en dépôt. Nous *reftituons* ce que nous avions pris ou volé.

On doit *rendre* exactement, *remettre* fidèlement, & *reftituer* entièrement.

On emprunte pour *rendre*: on fe charge d'une chofe pour la *remettre*; mais on ne prend guère à deffein de *reftituer*.

L'ufage emploie & diftingue encore ces mots dans les occafions fuivantes. Il fe fert du premier à l'égard des devoirs civils, des faveurs interrompues, & des préfents ou monuments de tendreffe. On *rend* fon amitié à qui en avoit été privé, les lettres à une maitreffe abandonnée.

Le fecond fe dit à l'égard de ce qui a été confié, & des honneurs, emplois, ou charges dont on eft revêtu. On *remet* un enfant à fes parents; le cordon de l'ordre, le bâton de commandement, les fceaux, & les dignités au prince.

Le troifième fe place pour les chofes qui, ayant été ôtées ou retenues, fe trouvent dues. On *reftitue*, à un innocent accufé, fon état & fon honneur; on *reftitue* un mineur dans la poffeffion de fes biens aliénés. (*L'abbé* GIRARD.)

RENONCER, RENIER, ABJURER. *Synon.*

On *renonce* à des maximes & à des ufages qu'on ne veut plus fuivre, ou à des prétentions dont on fe défifte. On *renie* le maître qu'on fert, ou la religion qu'on avoit embraffée. On *abjure* l'opinion dans laquelle on s'étoit engagé, ou dont on fefoit profeffion publique.

Philipe V a *renoncé* à la couronne de France. S. Pierre a *renié* Jéfus-Chrift. Henri IV a *abjuré* le calvinifme.

Abjurer fe dit toujours en bonne part; c'eft l'amour de la vérité & l'averfion du faux, ou du moins de ce que nous regardons comme tel, qui nous engage à faire *abjuration*. *Renier* s'emploie toujours en mauvaife part; un libertinage outré ou un intérêt criminel fait les renegats. *Renoncer* eft d'ufage de l'une & l'autre façon, tantôt en bien, tantôt en mal: le choix du bon nous fait quelquefois *renoncer* à nos mauvaifes habitudes, pour en prendre de meilleures; mais il arrive encore plus fouvent que le caprice & le goût dépravé nous font *renoncer* à ce qui eft bon, pour nous livrer à ce qui eft mauvais.

L'hérétique *abjure* quand il rentre dans le fein de l'Églife. Le chrétien *renie* quand il fe fait mahométan. Le fchifmatique *renonce* à la communion univerfelle des Fidèles, pour s'attacher à une fociété particulière.

Ce n'eft que par formalité que les princes *renoncent* à leurs prétentions; ils font toujours prêts à les faire valoir, quand la force & l'occafion leur en fourniffent les moyens. Tel réfifte aux perfécutions, qui n'eft pas à l'épreuve des careffes; ce qu'il défendoit avec fermeté dans l'opreffion, il le *renie* enfuite avec lâcheté dans la faveur. Quoique l'intérêt foit très-fouvent le véritable motif des *Abjurations*, je ne me défie pourtant pas toujours de leur fincérité; parce que je fais que l'intérêt agit fur l'efprit comme fur le cœur. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) RENONCIATION, RENONCEMENT. *Synonymes.*

La défapropriation eft l'effet de l'un & de l'autre, & tous deux font des actes volontaires: voici en quoi ils différent.

Renonciation eft un terme d'affaires & de Jurifprudence; c'eft l'abandon volontaire des droits que l'on avoit ou que l'on prétendoit fur quelque chofe. *Renoncement* eft un terme de fpiritualité & de Morale chrétienne; c'eft le détachement des chofes de ce monde & de l'amour propre.

La *Renonciation* eft un acte extérieur, qui ne fuppofe pas toujours le détachement intérieur. Le *Renoncement* au contraire eft une difpofition intérieure, qui n'exige pas l'abandon extérieur des chofes dont on fe détache.

La profeffion de la vie religieufe exige dans l'intérieur un *Renoncement* entier de foi-même & de

toutes les choses de ce monde, & emporte par le fait la *Renonciation* à tous les droits de propriété que l'on pouvoit avoir avant la prononciation des vœux. *Voyez* ABANDONNEMENT, ABDICATION, RENONCIATION, DÉMISSION, DÉSISTEMENT, *Synon.* (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) RÉPÉTITION, s. f. Emploi réitéré des mêmes mots. Il faut distinguer dans l'Élocution deux sortes de *Répétitions;* l'une simple, & l'autre figurée.

§. I. La *Répétition* simple est celle qui est amenée bien ou mal par les vûes de la Syntaxe; on peut donc, dans ce genre, faire des *Répétitions* nécessaires ou des *Répétitions* vicieuses.

I. La *Répétition* simple est nécessaire, ou pour la correction, ou pour la netteté de l'Élocution.

j. Voici les principales circonstances où la correction exige la *Répétition* simple.

1°. Lorsque, dans des membres semblables, le même verbe ou des verbes différents sont mis à des temps différents avec relation à un même complément; il faut *répéter* le sujet commun à tous ces verbes, si c'est un pronom, ou l'article démonstratif conjonctif *qui*, ou l'un des noms généraux *on*, *rien*. Je *soutiens* & je *soutiendrai toujours* ..... L'on *a toujours pensé* & l'on *pense encore avec raison* ..... Nous *avons dit* & nous *allons prouver*, *qu'il n'y a point de véritable bonheur sans la vertu. Ceux* qui *ont écouté* & qui *observent la parole de Dieu.* Rien *n'a touché* & rien *ne touchera jamais son cœur impitoyable.*

2°. On répète les pronoms des deux premières personnes devant des verbes différents qui ont des compléments différents, quoique ces verbes soient au même temps. Vous *aimerez vos ennemis*, vous *bénirez ceux qui vous maudissent*, vous *ferez du bien à ceux qui vous persécutent*, vous *prierez pour ceux qui vous calomnient.*

3°. C'est la même chose du sujet *qui* dans les mêmes circonstances. *Ceux* qui *écoutent la parole de Dieu*, qui *en méditent les oracles sacrés*, qui *souffrent avec joie les tribulations où ils sont exposés.*

4°. Dans les circonstances mêmes où l'on ne répèteroit pas les sujets pronoms, parce que les verbes seroient tous employés ou sans négation ou avec négation; il faut les répéter, si l'un des verbes a une négation & que l'autre n'en ait point. *Il est défendu aux juifs de travailler le jour du sabat;* ils *n'allument point de feu* & ne *portent point d'eau*, ils *sont comme enchaînés dans leur repos.*

5°. Cette *Répétition* est encore nécessaire dans les propositions liées périodiquement par tout autre moyen que les conjonctions copulatives. Elle *est vraiment estimable*, *puisqu*'elle *est sage & modeste.* On *ne mérite point d'être estimé*, *quand* on *ne remplit pas ses devoirs.*

6°. On répète les pronoms en régime. *Son visage odieux* m'*afflige* & me *poursuit.*

7°. On répète de même l'article conjonctif *que*, si les verbes dont il est complément ont des sujets différents, ou le même sujet désigné par un pronom répété. *C'est un malheureux*, que *les remontrances les plus affectueuses n'ont point touché*, que *les menaces n'ont point ébranlé*, que *rien n'a jamais pu arrêter*, & que *personne ne ramènera jamais à son devoir. C'est une matière*, que *j'ai étudiée & aprofondie*, que *j'éclaircis actuellement*, & que je *mettrai dans un nouveau jour.*

8°. Si plusieurs noms sont réunis pour former un même sujet ou un même complément total; il faut, ou qu'ils soient tous sans article, ou que le même article soit répété devant chacun d'eux. Sans article : *Prières*, *remontrances*, *commandements*, *tout est inutile : Le vent renversa tours*, *cabanes*, *palais*, *églises.* Avec l'article répété : *Les prières*, *les remontrances*, *les commandements*, *tout est inutile : Le vent renversa les tours*, *les cabannes*, *les palais*, *les églises : Ses goûts*, *ses travaux*, *ses plaisirs*, *tout est réglé : César tourna toutes ses forces & toutes ses pensées contre Ambiorix.*

9°. On répète aussi avec chaque verbe l'article indicatif *le*, *la*, *les*, qui rappelle l'idée du complément : *Je veux les voir*, *les prier*, *les presser*, *les importuner*, *les fléchir.*

Corneille (*Le Cid*, I. iij) avoit dit, *Je le crains & souhaite :* & l'Académie, dans ses *Sentiments sur le CID*, s'explique ainsi : » L'usage » veut que l'on répète l'article *le;* d'autant plus » que les deux verbes sont de signification fort dif- » férente, & qu'autrement, le mot de *souhaite*, » sans l'article, fait attendre quelque chose en- » suite ».

10°. Il faut répéter le verbe, quand l'un des deux membres est positif, & l'autre négatif. *Il ne s'agit point de lui enseigner les sciences : mais il s'agit de lui donner du goût, & des méthodes pour les aprendre quand ce goût sera mieux dévelopé.* Ce seroit une incorrection, de supprimer *il s'agit* dans le second membre; ce seroit ce que du Marsais appelle une disconvenance. *Voyez* DISCONVENANCE.

11°. On répète le verbe, quand il a le sens actif dans un membre & le sens passif dans un autre : *Ils n'ont rien écrit qui ne méritât d'être écrit ;* & l'abbé Fleury a été incorrect quand il a dit, *Ils n'ont rien écrit qui ne méritât de l'être.* Beaucoup d'écrivains tombent par inattention, peut-être même par imitation, dans cette espèce de faute; mais les exemples ne peuvent jamais prescrire contre la raison.

12°. Si le verbe a, pour compléments, un pronom qui doit le précéder & un nom qui doit le suivre, il faut répéter le verbe avec chacun des compléments;

compléments : on ne doit point dire , *Nous vous déclarons & en même temps à toute la terre ;* mais on doit dire , *Nous vous déclarons , & nous déclarons en même temps à toute la terre.*

13°. Si, avec de pareils compléments dans une phrase comparative, le mot qui énonce la comparaison n'est pas immédiatement avant le *que* destiné à lier les termes comparés ; il faut *répéter* le verbe dans chacun des deux membres. On diroit donc bien, sans *répéter* le verbe, *Les vrais chrétiens aiment leur prochain autant qu'eux-mêmes ;* mais il faut dire, en *répétant* le verbe ; *Les vrais chrétiens aiment aussi sincèrement leur prochain qu'ils s'aiment eux-mêmes.*

14°. Lorsque, pour un même raisonnement, on fait plusieurs suppositions consécutives qui doivent avoir le même verbe ; il faut, dans chaque supposition, le *répéter* avec tout ce qui de part & d'autre est commun à ce verbe. *Un prince qui aprenoit à jouer des instruments, ayant touché une corde pour une autre, trouva mauvais que son maître l'en reprît :* Si c'est comme *roi*, *lui dit le maître, vous avez raison ;* si c'est comme *musicien*, *vous faites mal.*

15°. Il est nécessaire de *répéter* les mots qui déterminent les sens graduels des adjectifs ou des adverbes, comme *peu*, *trop*, *si*, *aussi*, *très*, *plus*, *moins*, &c. *Pour ôser écrire sur une matière* aussi *fine &* aussi *délicate que la langue, il faut avoir l'esprit* très-*juste &* très-*cultivé ; autrement, l'on ne peut avoir qu'un succès* peu *brillant &* peu *solide, & le silence seroit un parti* plus *sûr &* plus *honnête.*

16°. Si les mots *plus*, *moins*, *mieux*, modifiant des adjectifs ou des adverbes, doivent être précédés de l'article indicatif ou d'un article possessif ; il faut *répéter* l'article autant de fois que ces mots. *C'est la* plus *inexcusable & la* plus *insupportable de ses fautes :* Mon plus *cher &* mon plus *fidèle ami.*

17°. Vaugelas étoit d'avis (*Rem.* 58) qu'on ne *répétât* pas les prépositions devant les mots synonymes ou équipollents, & que l'on dît, par exemple, *Par les ruses & les artifices de mes ennemis, pour le bien & l'honneur de son maître :* hors de là il vouloit que la préposition fût *répétée* devant chaque complément, & que l'on dît, Pour *le bien &* pour *le mal de son maître,* Par *les ruses &* par *les armes de mes ennemis.* Mais l'Académie, dans son *Observation* sur cette *Remarque*, déclare qu'on doit dire également, Pour *le bien &* pour *l'honneur de son maître;* & que quelques académiciens n'ont pas même blâmé, Par *les ruses &* par *les artifices de mes ennemis.*

Cette autorité doit décider sans retour pour l'analogie, qui, en établissant des règles générales & sans exception, tend à fixer l'usage de notre langue & en favorise la propagation. Disons donc hardiment, qu'il est plus correct de *répéter* les prépositions devant chaque complément ; & qu'il n'y a que des raisons d'euphonie qui puissent, dans certains cas, en autoriser la suppression : car *impetratum est à consuetudine ut peccare suavitatis causâ liceret.* Mais la mesure même du vers ne seroit pas toujours une justification suffisante de cette suppression; & je crois répréhensible ce vers de Th. Corneille (*Ariane*, III. j) ;

> Il dépendoit de moi de parler ou me taire ;

il falloit en rigueur, de *parler ou* de *me taire.*

ij. Il est d'autres *Répétitions* nécessaires à la netteté de l'Élocution.

1°. Si un membre de phrase devient si long, que le raport grammatical des mots qui le commencent à ceux qui suivent ne soit plus assez sensible ; il faut *répéter* les premiers mots de ce membre immédiatement avant ceux auxquels ils se raportent. Exemple (de Bouhours) : Sans cet homme *audacieux, qui s'abandonna le premier à la merci des flots, & qui ne craignit ni les tempêtes, ni les écueils, ni les monstres de la mer;* sans cet homme, dis-je, *à qui Horace donne un cœur de bronze, on n'auroit pas la commodité,* &c. Autre exemple (de l'abbé Mallet) : Ces grecs, *que les romains ont affecté de nous représenter comme des hommes vains, légers, inconstants, & tellement amis des bagatelles, qu'à ce portrait on les prendroit volontiers pour des petits-maîtres ;* ces mêmes grecs *étoient dans le vrai des gens sérieux & sensés, capables de chercher, de découvrir, d'aprofondir, & d'envisager fixement une vérité.*

2°. Si plusieurs propositions sont subordonnées à un verbe principal au moyen d'un *que*, il faut *répéter* ce *que* à la tête de chacune de ces propositions. Exemple (de Fléchier) : *N'attendez pas, Messieurs,* que *j'ouvre ici une scène tragique;* que *je représente ce grand homme étendu sur ses propres trophées ;* que *je découvre ce corps pâle & sanglant, auprès duquel fume encore la foudre qui l'a frapé;* que *je fasse crier son sang comme celui d'Abel ; &* que *j'expose à vos ieux l'image de la Religion & de la Patrie éplorée.*

On ne doit donc pas dire comme Th. Corneille (*Ariane*, IV. iij) ;

> Soit qu'on se trompe ou réussisse au choix :

il devoit dire ; *soit* qu'*on se trompe ou* qu'*on réussisse au choix.*

3°. Quelquefois il ne suffit pas de *répéter* le *que* pour éviter l'obscurité, parce qu'il y a d'autres compléments du verbe principal qui font perdre de vûe les raports précis de chaque membre : alors il faut, s'il est possible, changer l'ordre des compléments, & *répéter* à chaque membre le verbe principal ; à moins qu'on n'aime mieux se contenter d'en rappeler le sens, en employant d'autres expressions qui en aprochent.

Bouhours a écrit : *J'ai exprimé autrefois*, qu'*il faut que le prince suive les règles de la religion & de la prudence pour bien gouverner*, *par une boussole tournée vers l'étoile polaire* (Non rego ni regar); que *les principes de sa conduite doivent être cachés*, *quoique ses actions soient publiques*, *par une montre d'horloge* (Motibus arcanis); qu'*avant que d'entreprendre une guerre il doit bien considérer ce qu'il fait*, *par une licorne* (Non impetu cæco).

Cette période est pleine d'équivoques grossières & ridicules, à cause de la mauvaise disposition des parties; & l'ensemble en est obscur, parce que tous les membres sont dans la dépendance du seul verbe *j'ai exprimé*, qui commence la phrase. On auroit pu dire : *Afin de marquer*, *qu'il faut que le prince suive les règles de la religion & de la prudence pour bien gouverner*, *j'ai autrefois proposé une boussole tournée vers l'étoile polaire* (Non rego ni regar); *dans l'intention de faire entendre*, *que les principes de sa conduite doivent être cachés quoique ses actions soient publiques*, *j'ai représenté une montre d'horloge* (Motibus arcanis); *& pour montrer*, *qu'avant d'entreprendre une guerre il doit bien considérer ce qu'il fait*, *j'ai peint une licorne* (Non impetu cæco).

4°. Lorsqu'un terme d'une signification vague & générale a une relation incertaine, sur laquelle il est aisé de se méprendre, comme un pronom de la troisième personne, un adjectif possessif de la même personne, un mot démonstratif, *&c*; afin de prévenir toute équivoque, il faut hardiment *répéter* le nom auquel se raporte le terme d'une relation douteuse.

Hypéride a imité Démosthène en tout ce qu'il a dit de beau. C'est une phrase équivoque, à cause du sens trop vague du pronom *il*, qui peut également se rapporter à *Hypéride* & à *Démosthène*. Il faut donc dire, selon le sens qu'on envisage; *Hypéride a imité* Démosthène *en tout ce que* Démosthène *a de beau*, ou Hypéride *a imité Demosthène en tout ce qu'*Hypéride *a de beau*: cette *Répétition* de l'un ou de l'autre nom, quoique peu agréable, a du moins le mérite de sauver l'équivoque. Mais il seroit encore mieux de tourner la phrase de quelque autre manière, par exemple, dans le premier sens : *Hypéride a imité tout ce que Démosthène a de beau*; & dans le second sens; *En tout ce qu'Hypéride a de beau, il a imité Démosthène.*

La vûe *de l'esprit a plus d'étendue que* la vûe *du corps* : cela est plus net, que si Malebranche avoit dit *celle du corps*; parce que *celle* pourroit se raporter à *étendue* aussi bien qu'à *vûe*. Il est vrai que, quand il y auroit *celle du corps*, le sens total feroit peut-être assez voir que *celle* se raporte à *vûe*, & non pas à *étendue*; mais ce n'est pas au sens à faire entendre les paroles, c'est aux paroles à faire entendre le sens.

5°. Presque toujours on doit, dans les derniers membres, supprimer les termes déja énoncés dans le premier, afin de donner à l'Élocution la brièveté & la rapidité qu'exige l'activité de l'esprit : mais si cette ellipse donnoit lieu à la moindre équivoque, il faut préférer la *Répétition*, parce que la perspicuïté est préférable à la brièveté.

Ainsi, Bossuet auroit pu dire, *Le courage avoit plus besoin d'être réprimé*, *que la lâcheté d'être excitée* : mais l'auditeur pouvoit croire que *d'être excitée* étoit le complément du nom *lâcheté*, comme quand on dit *la lâcheté de mentir*, *la lâcheté de rougir de sa religion*; au lieu que *d'être excitée* est le complément d'*avoir besoin* L'orateur a donc eu raison de prèvenir la méprise par une *Répetition*, & de dire, *Le courage* avoit *plus* besoin *d'être réprimé*, *que la lâcheté n'*avoit besoin *d'être excitée*.

Si l'on disoit simplement, *Je vous aime aussi tendrement que mon frère*; il y auroit équivoque : pour l'éviter, il faut user de *Répétition* & dire, selon la manière dont on l'entend, *Je vous* aime *aussi tendrement que mon frère* vous aime, ou bien, *Je vous* aime *aussi tendrement que* j'aime *mon frère*.

II. La *Répétition* simple est vicieuse, dès qu'elle introduit dans l'Élocution de l'obscurité, de la cacophonie, ou de l'inutilité; ce qui se fait en plusieurs manières.

j. La *Répétition*, dans la même phrase, d'un mot général qu'on y prend en deux sens différents, est une source d'obscurité.

1°. *On* répété. *On peut à peu près tirer le même avantage d'un livre où on a gravé ce qui nous reste des antiquités de cette ville* : les deux *on* se raportent à des sujets différents, qu'on est toutefois tenté de prendre pour le même; il faut dire, *où est gravé ce qui nous reste*, &c.

2°. Pronom de la troisième personne. *Ce n'est pas sans raison qu'il est considéré comme le père du Monastère*, *puisque c'est par* sa *vigilance & par* ses *soins qu'*il *subsiste*. S'agit-il de la *vigilance* & des *soins* de l'homme ou du Monastère? est-ce l'homme où le Monastère qui *subsiste*? L'incertitude sera levée, si l'on dit, *Puisque c'est par la vigilance & par les soins* de cet homme *que* le Monastère *subsiste*.

3°. Prépositions. *Les ennemis étoient* sur *le point de fondre* sur *eux*. Ces deux *sur*, pris en des sens différents, jettent de l'obscurité dans la phrase : dites, *Les ennemis etoient près de fondre sur eux*.

Il fut obligé de se déclarer pour *l'un d'eux*, pour *ne les avoir pas tous deux* pour *ennemis*. On est étourdi par cette triple *Répétition* de *pour*, & l'on est tenté de les prendre tous trois dans le même sens : il étoit aisé de dire sans cacophonie & sans obscurité, *Il fut obligé de se déclarer en faveur de l'un d'eux*, *afin de ne les avoir pas tous deux pour ennemis*.

Il n'eſt pas difficile de généraliſer cette remarque, & de l'étendre à toutes les prépoſitions. *Voyez* PRÉPOSITION.

4°. Conjonctions. *Ne conſidérons plus la mort* comme *des païens*, *mais* comme *des chrétiens*, *c'eſt à dire*, *avec l'eſpérance*, comme *S. Paul l'ordonne*. J'ai déja remarqué ailleurs (*voyez* PRÉPOSITION) en quoi pèche cette triple *Répétition* de *comme*; c'eſt que le troiſième n'a pas le même ſens que les deux premiers, & qu'il faut le changer en diſant, *ainſi que S. Paul l'ordonne*.

ij. La *Répétition* d'un même mot avec le même ſens dans des phraſes ſubordonnées les unes aux autres, outre qu'elle peut occaſionner quelque obſcurité, jette au moins de la cacophonie dans l'Élocution.

1°. La même prépoſition *répétée*. *Cela eſt approuvé* par *des hommes conſidérables* par *leur mérite* : il vaut mieux dire, *Cela eſt approuvé par des hommes que leur mérite rend conſidérables*; ou bien, *Cela a l'approbation d'hommes conſidérables par leur mérite*; ou de toute autre manière qui fera diſparoître la cacophonie des deux *par* ſubordonnés.

La délicateſſe des *penſées* de *l'auteur* de *l'Éloge* de *Trajan* : on peut éviter cette cacophonie monotone en variant les tours; par exemple, *La délicateſſe qui caractériſe les penſées* de *l'auteur auquel nous devons l'Éloge* de *Trajan*.

2°. Conjonction *répétée*. Fléchier dit, en parlant d'un juge méchant & d'un juge ignorant : *L'un pèche avec connoiſſance*, *& il eſt plus inexcuſable*; mais *l'autre pèche ſans remords*, *& il eſt plus incorrigible* : mais *ils ſont également criminels à l'égard de ceux qu'ils condannent*, *ou par erreur ou par malice*. Ces deux *mais* ſont mal ſonnants; la ſimple ſuppreſſion du premier ſauvoit la cacophonie.

Si *l'on veut juger* ſi *l'on ſera du nombre des élus*, *on n'a qu'à voir*, &c. Ces deux *ſi*, dont l'un eſt ſubordonné à l'autre, font un mauvais effet; il falloit dire, *Pour juger ſi l'on ſera du nombre des élus*; ou bien, *Veut-on juger ſi l'on ſera du nombre des élus? on n'a qu'à voir*, &c.

Il eſt de grande importance que les rois & les magiſtrats ne donnent que de bons exemples : car *l'imitation eſt le reſſort le plus puiſſant dont l'uſage ſe ſert pour établir ſa tyrannie*; car *ceux qui ne ſe conduiſent pas par raiſon*, *ſe laiſſent conduire par l'imitation*. Il étoit aiſé d'éviter le concours mal ſonnant de ces deux *car*, en mettant *parce que* au lieu du ſecond.

3°. Article conjonctif *répété*. *Les meſures* que *celui* que *je défends a priſes*. Cette *Répétition* ſeroit moins vicieuſe, ſi l'on avoit ſéparé davantage le *que*, en diſant, *Les meſures* qu'*a priſes celui* que *je défends*; d'autant que le matériel du premier eſt changé pour l'oreille de *que* en *qu'a* : mais le mieux étoit d'en ſupprimer un, & de dire, *Les meſures que ma partie a priſes*; ou bien, *les meſures priſes par celui que je défends*.

iij. Il y a des *Répétitions* purement matérielles, qu'on éviteroit en changeant le mot en un autre, ou même en ſupprimant des mots inutiles.

1°. *Répétitions* qui exigent un changement. *Après qu'elle eut vu la magnificence du roi*, *la ſageſſe de ſes diſcours*, *ſa pénétration dans les choſes les plus cachées*, *l'ordre de ſa maiſon*, *& le nombre de ſes officiers*; *elle étoit toute hors hors d'elle*, dit *l'Écriture*, *& elle* dit *à ce prince* : *Je reconnois maintenant que tout ce qu'on m'a* dit *de vous eſt véritable*. Pour faire diſparoître les deux premiers *dit*, on pouvoit mettre au lieu du premier, *ſelon la Remarque de l'Écriture*; & au lieu du ſecond, *elle parla ainſi à ce prince*.

Dans ſa douleur il alla *au fond du vaiſſeau*, *où il ſe laiſſa* aller *à un ſommeil profond*. Pour ne pas employer deux fois *aller*, on pouvoit dire au premier, *il deſcendit*; ou au ſecond, *il tomba*.

Cette victoire de Juda, *qui* fut *honorée parmi les Juifs d'une fête ſolennelle*, fut *la dernière qu'il remporta*. Pour éviter le premier *fut*, il n'y avoit qu'à dire, *que les juifs honorèrent d'une fête ſolennelle*.

2°. *Répétitions* qui exigent une ſuppreſſion. *Soit que la choſe dont on les loue ne ſoit pas véritable*, *ou*, ſi elle eſt véritable, *qu'elle ne ſoit pas digne de louange*. Il y a de trop, *ſi elle eſt véritable*.

Il eſt donc viſible qu'étant nouvelles comme elles ſont, elles ſont *des preuves ſenſibles de la nouveauté des hommes*. Ôtez *comme elles ſont*, & vous délivrerez l'oreille de l'eſpèce d'écho qui amène le ſecond *elles ſont*, & qui ne ſert de rien au ſens.

*On l'*avoit *confiée à une tante qu'elle* avoit, *qui* avoit *un fort grand mérite*. Cette eſpèce de tautologie eſt d'autant plus choquante, qu'il étoit aiſé de dire plus brièvement, *On l'avoit confiée à une tante d'un fort grand mérite*.

La *Periſſologie*, la *Tautologie*, la *Battologie*, ſont auſſi des *Répétitions* vicieuſes. *Voyez ces* mots.

§. II. La *Répétition* figurée eſt une figure d'Élocution, que l'on affecte dans des vûes particulières d'ornement ou d'énergie, & indépendamment des beſoins de la Syntaxe. Selon les différentes ſituations des mots répétés, on a diſtingué différentes eſpèces de *Répétitions*, qui ſont autant de figures particulières caractériſées par des noms propres.

Les unes ſont *parallèles*, parce que les mots *répétés* ſont placés ſemblablement dans des membres ſemblables; ce ſont l'*Anaphore*, la *Converſion*, & la *Complexion*.

Les autres ſont *antiparallèles*, parce que les mots *répétés* ſont, ou dans le même membre, ce

qui donne la *Réduplication ;* ou placés diverſement dans des membres ſemblables, ce qui produit l'*Anadiploſe*, la *Concaténation*, l'*Épanadiploſe*, & l'*Antimétabole. Voyez* tous ces mots. (*M. BEAUZÉE.*)

* RÉPONSE, RÉPLIQUE, REPARTIE. *Synonymes.*

(¶ La *Réponſe* ſe fait à une demande ou à une queſtion. La *Réplique* ſe fait à une *Réponſe* ou à une remontrance. La *Repartie* ſe fait à une raillerie ou à un diſcours offenſant.

Les Scolaſtiques enſeignent à propoſer de mauvaiſes difficultés & à y donner encore de plus mauvaiſes *Réponſes.* Il eſt plus grand d'écouter une ſage remontrance & d'en profiter, que d'y *répliquer.* On ne ſe défend jamais mieux contre les paroles piquantes, que par des *Reparties* fines & honnêtes.

Le mot de *Réponſe* a, dans ſa ſignification, plus d'étendue que les deux autres : on *répond* aux queſtions des perſonnes qui s'informent ; aux demandes de celles qui attendent des grâces ou des ſervices ; aux interrogations des maîtres & des juges ; aux arguments de ceux qui nous exercent dans les écoles ; aux lettres qu'on a reçues ; & aux difficultés qui ſont propoſées touchant la conduite, les affaires, & les ſentiments.

Le mot de *Réplique* a un ſens plus reſtreint ; il ſuppoſe une diſpute commencée, à l'occaſion des diverſes opinions qu'on ſuit, ou des différents ſentiments dans leſquels on eſt, ou des partis & des intérêts oppoſés qu'on a embraſſés : on *réplique* à la *Réponſe* d'un auteur qu'on a critiqué, aux réprimandes de ceux dont on ne veut pas recevoir de correction, & aux plaidoyers ou aux écritures de l'avocat de la partie adverſe.

Le mot de *Repartie* a une énergie propre & particulière, pour faire naître l'idée d'une apoſtrophe perſonnelle contre laquelle on ſe défend ; ſoit ſur le même ton, en apoſtrophant auſſi de ſon côté ; ſoit ſur un ton plus honnête, en émouſſant ſeulement les traits qu'on nous lance : on fait des *Reparties* aux gens qui veulent ſe divertir à nos dépens, à ceux qui cherchent à nous tourner en ridicule, & aux perſonnes qui n'ont dans la converſation aucun ménagement pour nous.

La *Réponſe* doit être claire & juſte ; il faut que ce ſoit le bon ſens & la raiſon qui la dictent. La *Réplique* doit être forte & convaincante ; il faut que la vérité y paroiſſe armée & fortifiée de toutes ſes preuves. La *Repartie* doit être vive & prompte ; il faut que le ſel de l'eſprit y domine & la faſſe briller.

Il faut élever les enfants à faire toujours, autant qu'il ſe peut, des *Réponſes* préciſes & judicieuſes ; & leur faire ſentir qu'il y a plus d'honneur pour eux à écouter, qu'à faire des *Répliques* à ceux qui ont la bonté de les inſtruire : mais il n'eſt pas toujours à propos de blâmer leurs petites *Reparties*, quoiqu'un peu contraires à la docilité, de peur d'émouſſer leur eſprit par une gêne trop ſévère.) (*L'abbé GIRARD.*)

I. Une belle *Réponſe* eſt celle de la maréchale d'Ancre, qui fut brûlée en place de Grève comme ſorcière. Le conſeiller Courtin, interrogeant cette femme infortunée, lui demanda de quel ſortilège elle s'étoit ſervie pour gouverner l'eſprit de Marie de Médicis : » Je me ſuis ſervie, *répondit* la maréchale, du pouvoir qu'ont les âmes fortes ſur les eſprits foibles ».

On demandoit à Ariſtarque pourquoi il n'écrivoit point : » Je ne peux pas écrire ce que je voudrois, *répondit*-il, & je ne veux pas écrire ce que je pourrois ».

Un ſatirique ſpirituel, interrogé ſur ce qu'il penſoit d'un tableau du cardinal de Richelieu, qui s'y étoit fait peindre tenant un globe à ſa main, avec ces mots latins, *Hoc ſtante cuncta moventur* (En ſubſiſtant il donne le mouvement à tout), *répondit* vivement, *Ergo cadente omnia quieſcent* (Lorſqu'il ne ſubſiſtera plus, tout ſera donc en repos.)

Je mets au rang des belles *Réponſes* de l'Antiquité celle de Marius à l'officier de Sextilius préteur d'Afrique. Cet officier, après lui avoir défendu de la part de ſon maître de mettre le pied dans ſon gouvernement, lui demanda ſa *Réponſe* : » & alors Marius lui *reſpondit* auec un ſouſpir touchant, tiré du profond du cueur, *Tu diras à Sextilius, que tu as uue Caius-Marius banny de ſon païs, aſſis entre les ruines de la uille de Carthage ;* par laquelle *Reſponſe* il mettoit ſagement, au deuant des yeux de ce Sextilius, l'exemple de la ruine de celle puiſſante cité & la mutation de ſa fortune, pour l'aduertir qu'il luy en pouuoit bien autant aduenir. ». (*Plut. trad. d'Amyot.*)

II. Une femme vint le matin ſe plaindre à Soliman II, que la nuit, pendant qu'elle dormoit, ſes janiſſaires avoient tout emporté de chez elle. Soliman ſourit & *répondit*, qu'elle avoit donc dormi bien profondément, ſi elle n'avoit rien entendu du bruit qu'on avoit dû faire en pillant ſa maiſon : » Il eſt vrai, Seigneur, *répliqua* cette femme, que je dormois profondément, parce que je croyois que ta Hauteſſe veilloit pour moi ». Le ſultan admira cette *Réplique* & la récompenſa.

Dans le procès de François de Montmorenci, comte de Luze & de Bouteville, M.r du Châtelet fit pour ſa défenſe un Mémoire également éloquent & hardi. Le cardinal de Richelieu lui reprocha fortement d'avoir mis au jour ce Mémoire pour condanner la juſtice du prince : » Pardonnez-moi, lui *répliqua*-t-il ; c'eſt pour juſtifier ſa clémence, s'il a la bonté d'en uſer envers un des plus honnêtes & des plus vaillants hommes de ſon royaume ».

III. Entre les *Reparties* où règne l'eſprit d'une

noble galanterie, on peut citer celle de M. de Bussy. *Vous me regardez aussi*, lui dit une belle femme : » Madame, lui *repartit*-il, on sait si » bien qu'il faut vous regarder, que qui ne le » fait pas dans une compagnie y entend sûrement » finesse ».

On peut mettre au nombre des belles *Reparties* celle de mylord Bedfort à Jâques II, roi d'Angleterre. Ce roi, pressé par le prince d'Orange, assembla son Conseil, & s'adressant au comte de Bedfort en particulier, *Mylord*, dit-il, *vous êtes un très-bon homme & qui avez un grand crédit; vous pouvez présentement m'être très-utile :* » Sire, *repartit* le comte, je suis vieux & peu en » en état de servir votre Majesté; mais j'avois au- » trefois un fils, qui pourroit en effet vous rendre » de grands services s'il étoit encore en vie ». Il parloit du lord Russel, son fils, qui avoit été décapité sous le dernier règne & sacrifié à la vengeance du même roi qui lui demandoit ce bon office. Cette admirable *Repartie* frapa Jâques II comme d'un coup de foudre; il resta muet sans *répliquer* un seul mot.

S. Thomas d'Aquin entroit dans la chambre du pape Innocent IV, pendant que l'on y comptoit de l'argent, sur quoi le pape lui dit ; » Vous » voyez que l'Église n'est plus dans le siècle où » elle disoit, *Je n'ai ni or ni argent :* le docteur » angélique *repartit*, » Il est vrai, saint Père; » mais elle ne dit plus au boiteux, *Lève-toi & » marche* ». (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

Voyez encore d'autres exemples de *Réponses*, de *Répliques*, & de *Reparties*, dans les articles BEAU, JOLI, *Synon.* & FINESSE, DÉLICATESE, *Synon.*

(N.) RÉPUTATION, CÉLÉBRITÉ, RENOMMÉE, CONSIDÉRATION. *Synonymes.*

Le désir d'occuper une place dans l'opinion des hommes a donné naissance à la *Réputation*, à la *Célébrité*, & à la *Renommée ;* ressorts puissants de la société, qui partent du même principe, mais dont les moyens & les effets ne sont pas totalement les mêmes.

Plusieurs moyens servent également à la *Réputation* & à la *Renommée*, & ne diffèrent que par les degrés; d'autres sont exclusivement propres à l'un ou à l'autre.

Une *Réputation* honnête est à la portée du commun des hommes; on l'obtient par les vertus sociales & la pratique constante de ses devoirs : cette espèce de *Réputation* n'est à la vérité ni étendue ni brillante, mais elle est souvent la plus utile pour le bonheur.

L'esprit, les talents, le génie procurent la *Célébrité ;* c'est le premier pas vers la *Renommée*, qui n'en diffère que par plus d'étendue : mais les avantages en sont peut-être moins réels que ceux d'une bonne *Réputation*.

Deux sortes d'hommes sont faits pour la *Renommée*. Les premiers, qui se rendent illustres par eux-mêmes, y ont droit : les autres, qui sont les princes, y sont assujétis; ils ne peuvent échaper à la *Renommée*. On remarque également, dans la multitude, celui qui est plus grand que les autres, & celui qui est placé sur un lieu plus élevé : on distingue en même temps, si la supériorité de l'un & de l'autre vient de la personne ou du lieu où elle est placée. Tels sont le raport & la différence qui se trouvent entre les grands hommes & les princes qui ne sont que princes. Les qualités qui sont uniquement propres à la *Renommée*, s'annoncent avec éclat : telles sont les qualités des hommes d'État, destinés à faire la gloire, le bonheur ou le malheur des peuples, soit par les armes soit dans le gouvernement. Les grands talents, les dons du génie, procurent autant ou plus de *Renommée* que les qualités de l'homme d'État, & ordinairement transmettent un nom à une postérité plus reculée. Quelques-uns des talents qui font la *Renommée*, seroient inutiles & quelquefois dangereux dans la vie privée. Tel a été un héros, qui, s'il fût né dans l'obscurité, n'eût été qu'un brigand, & au lieu d'un triomphe n'eût mérité qu'un supplice. Il y a eu dans tous les genres des grands hommes, qui, s'ils ne le fussent pas devenus faute de quelques circonstances, n'auroient jamais pu être autre chose & auroient paru incapables de tout.

La *Réputation* & la *Renommée* peuvent être fort différentes & subsister ensemble. Un homme d'État ne doit rien négliger pour sa *Réputation ;* mais il ne doit compter que sur la *Renommée*, qui peut seule le justifier contre ceux qui attaqueroient sa *Réputation :* il en est comptable au monde; & non pas à des particuliers intéressés, aveugles, ou téméraires.

Ce n'est pas qu'on ne puisse mériter à la fois une grande *Renommée* & une mauvaise *Réputation :* mais la *Renommée*, portant principalement sur des faits connus, est ordinairement mieux fondée que la *Réputation*, dont les principes peuvent être équivoques. La *Renommée* est assez constante & uniforme; la *Réputation* ne l'est presque jamais. Ce qui peut consoler les grands hommes sur les injustices qu'on fait à leur *Réputation*, ne doit pas la leur faire sacrifier légèrement à la *Renommée;* parce qu'elles se prêtent réciproquement beaucoup d'éclat. Quand on fait le sacrifice de la *Réputation* par une circonstance forcée de son état; c'est un malheur qui doit se faire sentir, & qui exige tout le courage que peut inspirer l'amour du bien public. Ce seroit aimer bien généreusement l'humanité, que de la servir au mépris de la *Réputation :* ou ce seroit trop mépriser les hommes, que de ne tenir aucun compte de leurs jugements; & dans ce cas les serviroit-on? Quand le sacrifice de la *Réputation* à la *Renommée* n'est pas forcé par le devoir, c'est une grande folie; parce qu'on

jouït réellement plus de sa *Réputation* que de sa *Renommée*. On ne jouït en effet de l'amitié, de l'estime, du respect, & de la *Considération*, que de la part de ceux dont on est entouré : il est donc plus avantageux que la *Réputation* soit honnête, que si elle n'étoit qu'étendue & brillante. La *Renommée* n'est, dans bien des occasions, qu'un hommage rendu aux syllabes d'un nom.

Si on réduisoit la *Célébrité* à sa valeur réelle, on lui feroit perdre bien des sectateurs. La *Réputation* la plus étendue est toujours très-bornée; la *Renommée* même n'est jamais universelle. À prendre les hommes numériquement, combien y en a-t-il à qui le nom d'Alexandre n'est jamais parvenu? ce nombre surpasse, sans aucune proportion, ceux qui savent qu'il a été le conquérant de l'Asie. Combien y avoit-il d'hommes qui ignoroient l'existence de Kouli-kam, dans le temps qu'il changeoit une partie de la face de la terre? On se flatte du moins que l'admiration des hommes instruits doit dédommager de l'ignorance des autres: mais le propre de la *Renommée* est de compter, de multiplier les voix, & non pas de les apprécier. Cependant plusieurs ne plaignent ni travaux ni peines, uniquement pour être connus: ils veulent qu'on parle d'eux, qu'on en soit occupé; ils aiment mieux être malheureux qu'ignorés : celui dont les malheurs attirent l'attention est à demi consolé.

Quand le désir de la *Célébrité* n'est qu'un sentiment; il peut être, suivant son objet, honnête pour celui qui l'éprouve & utile à la société. Mais si c'est une manie; elle est bientôt injuste, artificieuse, & avilissante par les manœuvres qu'elle emploie : l'orgueil fait faire autant de bassesses que l'intérêt. Voilà ce qui produit tant de *Réputations* usurpées & peu solides. Rien ne rendroit plus indifférent sur la *Réputation*, que de voir comment elle s'établit souvent, se détruit, se varie, & quels sont les auteurs de ces révolutions. Il arrive souvent que le Public est étonné de certaines *Réputations* qu'il a faites : il en cherche la cause; & ne pouvant la découvrir, parce qu'elle n'existe pas, il n'en conçoit que plus d'admiration & de respect pour le fantôme qu'il a créé. Ces *Réputations* ressemblent aux fortunes qui, sans fonds réels, portent sur le crédit & n'en sont que plus brillantes. Comme le Public fait des *Réputations* par caprice; des particuliers en usurpent par manège, ou par une sorte d'impudence, qu'on ne doit pas même honorer du nom d'amour propre. On entreprend de dessein formé de faire une *Réputation*, & l'on en vient à bout : quelque brillante que soit une telle *Réputation*, il n'y a quelquefois que celui qui en est le sujet qui en soit la dupe; ceux qui l'ont créée savent à quoi s'en tenir, quoiqu'il y en ait aussi qui finissent par respecter leur propre ouvrage : d'autres, frapés du contraste de la personne & de la *Réputation*, ne trouvant rien qui justifie l'opinion publique, n'ôsent manifester leur sentiment propre; ils aquiescent au préjugé par timidité, complaisance, ou intérêt; de sorte qu'il n'est pas rare d'entendre quantité de gens répéter le même propos, qu'ils désavouent tous intérieurement. Les *Réputations* usurpées qui produisent le plus d'illusion ont toujours un côté ridicule, qui devroit empécher d'en être fort flatté; cependant on voit quelquefois employer les mêmes manœuvres par ceux qui auroient assez de mérite pour s'en passer : quand le mérite sert de base à la *Réputation*, c'est une grande maladresse que d'y joindre l'artifice; parce qu'il nuit plus à la *Réputation* méritée, qu'il ne sert à celle qu'on ambitionne. Une sorte d'indifférence sur son propre mérite est le plus sûr appui de la *Réputation;* on ne doit pas affecter d'ouvrir les ieux de ceux que la lumière éblouït : la modestie est le seul éclat qu'il soit permis d'ajouter à la gloire. Si les *Réputations* se forment & se détruisent avec facilité, il n'est pas étonnant qu'elles varient & soient souvent contradictoires dans la même personne. Tel a une *Réputation* dans un lieu, qui dans un autre en a une toute différente; il a celle qu'il mérite le moins, & on lui refuse celle à laquelle il a le plus de droit : on en voit des exemples dans tous les ordres. Ces faux jugements ne partent pas toujours de la malignité; les hommes font beaucoup d'injustices sans méchanceté, par légèreté, précipitation, sottise, témérité, imprudence. Les décisions hasardées avec le plus de confiance font le plus d'impression. Eh! qui sont ceux qui jouïssent du droit de prononcer? des gens qui, à force de braver le mépris, viennent à bout de se faire respecter & de donner le ton; qui n'ont que des opinions, & jamais de sentiments; qui en changent, les quittent, & les reprennent, sans le savoir ni s'en douter; ou qui sont opiniâtres sans être constants. Voilà cependant les juges des *Réputations :* voilà ceux dont on méprise le sentiment, & dont on recherche le suffrage; ceux qui procurent la *Considération*, sans en avoir eux-mêmes aucune.

La *Considération* est différente de la *Celébrité*; la *Renommée* même ne la donne pas toujours, & l'on peut en avoir sans imposer par un grand éclat. La *Considération* est un sentiment d'estime mélé d'une sorte de respect personnel qu'un homme inspire en sa faveur. On peut en jouïr également parmi ses inférieurs, ses égaux, & ses supérieurs en naissance : on peut, dans un rang élevé ou avec une naissance illustre, avec un esprit supérieur ou des talents distingués; on peut, même avec de la vertu, si elle est seule & dénuée de tous les autres avantages, être sans *Considération* : on peut en avoir avec un esprit borné, ou malgré l'obscurité de la naissance ou de l'état. La *Considération* ne suit pas nécessairement le grand homme : l'homme de mérite y a toujours droit; & l'homme de mérite est celui qui, ayant toutes les qualités & tous les avantages de son état, ne les ternit par aucun endroit. Pour donner enfin une idée plus précise de

la *Considération* : on l'obtient par la réunion du mérite, de la décence, du respect pour soi même; par le pouvoir connu d'obliger & de nuire; & par l'usage éclairé qu'on fait du premier, en s'abstenant de l'autre.

On doit conclure de l'analyse que nous venons de faire, & de la discussion dans laquelle nous sommes entrés; que la *Renommée* est le prix des talents supérieurs, soutenus de grands efforts, dont l'effet s'étend sur les hommes en général ou du moins sur une nation; que la *Réputation* a moins d'étendue que la *Renommée*, & quelquefois d'autres principes; que la *Réputation* usurpée n'est jamais sûre; que la plus honnête est toujours la plus utile; & que chacun peut aspirer à la *Considération* de son état. *Voyez* CONSIDÉRATION, RÉPUTATION, *Synon.* & FAMEUX, ILLUSTRE, CÉLÈBRE, RENOMMÉ, *Synon.* (*DUCLOS.*)

(N.) RETENTISSANT, E, adj. *Dans le sens actif*, Qui répercute le son avec force. *Dans le sens passif*, Qui est rendu éclatant par la répercussion. C'est donc un adjectif moyen. *Voyez* MOYEN.

Les voix élémentaires sont ou labiales (*voyez* LABIAL), ou *retentissantes*. Celles-ci exigent une simple ouverture plus ou moins grande de la bouche, dans la cavité de laquelle elles se font entendre; & elles y *retentissent* en effet, puisque l'air sonore y est effectivement répercuté par la voute du palais : A, Ê, É, I, sont les quatre voix *retentissantes*. *Voyez* les articles de ces lettres, & le mot VOIX. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) RÉTICENCE, s. f. Figure de pensée par fiction, qui consiste à interrompre subitement une phrase commencée, comme si l'on étoit violemment entrainé par une passion qui se réveille tout à coup, ou arrêté par une réflexion qui empêche de continuer : dans l'une & dans l'autre supposition, le peu qu'on a dit, avec le secours des circonstances, doit suffire pour faire deviner ce que l'on ne dit pas; & c'est souvent un moyen d'en faire imaginer beaucoup plus qu'on ne se seroit permis d'en dire. » Cette figure, dit M. l'abbé de Besplas, dans son *Essai sur l'éloquence de la Chaire*, en parlant des *Images ou figures*, » Cette figure fait tourner à la gloire de l'orateur » toutes les pensées qu'il n'exprime pas, & qui » naissent en foule dans l'esprit de ceux qui l'écou- » tent : mais aussi ne faut-il employer ce moyen, » que dans le moment où l'art parvenu à son plus » haut point, où les sentiments poussés à leur » dernier terme, ne laissent pour toute ressource » que le silence & tout ce qu'il peut inspirer ».

En voici un exemple, où la *Réticence* est causée par un effroi subit :

Le canon, si fatal aux plus braves guerriers,
N'a jamais des héros respecté les lauriers !
Et ceux dont votre front se fait une couronne,
N'en garantissent pas votre illustre personne :
Il ne faut qu'un malheur... Dieu! je n'ose y penser;
Je sens à ce discours tout mon sang se glacer.

Quelquefois la modération suspend l'impétuosité de la colère : c'est ainsi que Neptune (I. *Æneid.* 132—136), gourmandant avec vigueur les vents qui s'étoient dechainés contre la flotte d'Énée, s'arrête tout à coup par modération & afin d'apaiser la tempête :

Tantane vos generis tenuit fiducia vestri?
Jam cœlum terramque meo sine numine, Venti,
Miscere & tantas audetis tollere moles?
Quos ego ... Sed motos præstat componere fluctus;
Post mihi non simili pœnâ commissa luctis.

C'est de même par modération, mais par une modération feinte, qu'Athalie, furieuse contre Joad, emploie la *Réticence* (*Act.* V, *sc.* v) :

En l'apui de ton Dieu tu t'étois reposé :
De ton espoir frivole es-tu désabusé ?
Il laisse en mon pouvoir & son temple & ta vie.
Je devrois, sur l'autel où ta main sacrifie,
Te... Mais du prix qu'on m'offre il faut me contenter :
Ce que tu m'a promis, songe à l'exécuter.

Quelquefois la *Réticence* est amenée par un motif de bienveillance, d'estime, de respect, &c. Fléchier (*Panégyr. de S. Thomas de Cantorbery*, Part. II) parle des courtisans lâches & mercénaires, qui, pour flatter le roi d'Angleterre, eurent la bassesse de devenir les meurtriers du S. archevêque : *Ils partent de la Cour*, dit-il, *ils passent la mer, ils arrivent, ils entrent dans l'église où le saint célébroit l'office; & s'avançant vers lui, la fureur dans le cœur, le feu dans les ieux, le fer à la main, sans respect des autels, ni du sanctuaire de Jésus-Christ, ni de ses ministres .... Vous entendez presque le reste, Messieurs; & je voudrois pouvoir me dispenser de vous représenter un si pitoyable spectacle.*

Dans la *Phèdre* de Racine (*Act.* V, *sc.* iij), Aricie, qui voudroit faire connoître à Thésée l'innocence d'Hippolyte, n'ôse pourtant lui dévoiler l'amour incestueux de Phèdre; mais par une *Réticence* réfléchie, elle le mène du moins à soupçonner que ce prince est victime de la calomnie :

Prenez garde, Seigneur; vos invincibles mains
Ont de monstres sans nombre affranchi les humains;
Mais tout n'est pas détruit, & vous en laissez vivre
Un... Votre fils, Seigneur, me défend de poursuivre;
Instruite du respect qu'il veut vous conserver,
Je l'affligerois trop si j'ôsois achever.

Tu ista nunc audes dicere, qui nuper	Tu ôses maintenant tenir ce discours, toi qui der-

alienæ domui ... Non ausim dicere ; ne , quum te digna dixero, me indignum quidpiam dixisse videar. (IV, Ad Heren. xxx , 41,)	nièrement au sujet de la maison d'un autre . . . Je n'ôse achever , de peur qu'après avoir dit une chose digne de toi , je ne paroisse en avoir dit une indigne de moi.

C'est un exemple que cite l'auteur, pour faire comprendre en quoi consiste la *Réticence*, qu'il nomme *Précision* , à raison sans doute de ce que la période est *coupée* tout à coup *avant* d'être achevée. Quelques rhéteurs la désignent, avec les grecs, par le nom d'*Aposiopèse*. Je crois le nom de *Réticence* plus au goût de notre langue , & d'ailleurs plus universellement adopté.

Quelques-uns la confondent avec l'*Interruption ;* d'autres , avec la *Prétérition* ou *Prétermission :* c'est confondre des idées véritablement différentes , quoiqu'analogues entre elles. *Voyez* INTERRUPTION & PRÉTÉRITION. (*M. BEAUZÉE.*)

* RETRANCHEMENT , s. m. *Grammaire françoise.* Il y a des *Retranchements* vicieux & des *Retranchements* élégants. La matière qu'on traite demande quelquefois un style vif & concis, mais il ne faut pas pour cela supprimer ce qui est absolument nécessaire. Exemple : *Ce désir ardent avec lequel les hommes cherchent un objet QU'ILS PUISSENT AIMER ET EN ÊTRE AIMÉS ;* il falloit dire, *qu'ils puissent aimer & DONT ILS PUISSENT ÊTRE AIMÉS : Je ne puis assûrer quand je partirai d'ici , si dans un mois , dans deux , ou dans trois ;* il falloit dire , *si CE SERA dans un mois* , &c.

Mais s'il y a des *Retranchements* vicieux , il y en a d'autres qui sont fort élégants , & qui contribuent beaucoup à la force & à la beauté du discours. En voici quelques exemples : *Citoyens , étrangers , ennemis , peuples , rois , empereurs, le plaignent & le révèrent ;* cet endroit deviendroit foible si l'on disoit , *LES citoyens , LES étrangers , LES ennemis , LES peuples , LES rois, LES empereurs , le plaignent & le révèrent.*

Voici un exemple tiré du Discours de Racine pour sa réception à l'Académie françoise. » Vous » savez, Messieurs , en quel état se trouvoit la » Scène françoise lorsque M. Corneille commença » à travailler; quel désordre ! quelle irrégularité ! » nul goût, nulle connoissance des beautés du » Théâtre , les auteurs aussi ignorants que les spec- » tateurs , la plupart des sujets extravagants & » dénués de vraisemblance , la diction encore plus » vicieuse que l'action ; en un mot , toutes les » règles de l'art, celles de l'honnêteté & de la » bienséance , partout violées ». L'auteur a *retranché* de cette période plusieurs mots qu'un autre auteur moins éloquent n'auroit pas manqué d'y mettre.

» Sa latinité , dit Saint-Évremont en parlant de » Sénèque, n'a rien de celle du temps d'Auguste, » rien de facile, rien de naturel; toutes pointes , » toutes imaginations , qui sentent plus la chaleur » d'Afrique ou d'Espagne que la lumière de Grèce » ou d'Italie ». Ce seroit gâter cet exemple que de dire , *N'A rien de facile , N'A rien de naturel ; CE SONT toutes pointes , CE SONT toutes imaginations* , &c.

Il est souvent à propos de *retrancher* les *& ;* en voici un exemple de Mascaron, dans son Oraison funèbre de Turenne. » Comme on voit la foudre ; » conçue presqu'en un moment dans le sein de la » nue , briller , éclater , fraper , abattre ; ces pre- » miers feux d'une ardeur militaire sont à peine » allumés dans le cœur du roi , qu'ils brillent , » éclatent , frapent partout : les murailles de Char- » leroi , Douai , Tournai , Ath , Lille , Alost , » Oudenarde , tombent à ses pieds ».

Lorsque le sujet qu'on traite demande du feu & du mouvement , les périodes coupées ont bonne grâce ; & pour donner de la force & du brillant au discours, il est élégant de *retrancher* des mots & des liaisons inutiles. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

(¶ Andri de Boisregard, dans ses *Réflexions ou Remarques critiques sur l'usage présent de la langue françoise* , auroit fourni un article plus considérable sur les *Retranchements* dont il s'agit ici , si le rédacteur n'avoit jugé à propos d'abréger ce qu'en a écrit cet ancien grammairien, dont il a même suprimé le nom , peut-être par la raison même que ce n'étoit plus son véritable ouvrage.

Pour indiquer au lecteur d'autres observations sur cette matière , & des principes qui puissent le fixer à cet égard , je le renverrai aux *articles* ADJONCTION , ASYNDÉTON, DISJONCTION , ELLIPSE , ELLIPTIQUE , INTERROGATIF, OPTATIF , *&c* : & j'ajoûterai ici la Remarque de l'abbé d'Olivet sur ce vers de Racine (*Andromaq,* IV, 5 , 91) , où il se trouve un *Retranchement* de la plus grande hardiesse ;

Je t'aimois, inconstant ; qu'aurois-je fait , fidèle ?

» Voilà, de toutes les Ellipses que Racine s'est » permises, la plus forte & la moins autorisée par » l'usage. Mais avant que d'ôser la condanner , il y » a deux réflexions à faire.

» 1°. Ce qui rend l'Ellipse , non seulement » excusable, mais digne même de louange , c'est » lorsqu'il s'agit , comme ici, de s'exprimer vive- » ment & de renfermer beaucoup de sens en peu » de paroles; surtout lorsqu'une violente passion » agite la personne qui parle. Hermione , dans son » transport, voudroit pouvoir dire plus de choses » qu'elle n'articule de syllabes.

» Il y a de certaines fautes, que le meilleur » écrivain peut faire par négligence ou même sans » s'en apercevoir ; au lieu qu'une Ellipse qui est » si peu dans les règles ordinaires, quand un grand » maître

» maître l'emploie, c'est de propos délibéré & après » y avoir bien pensé.

» Je conclus de là que de pareilles hardiesses » ne tirent point à conséquence pour des écrivains » du commun : mais d'un autre côté aussi j'avoue » qu'un Critique, s'il condanne absolument ce qu'un » grand maître a écrit avec mûre réflexion, se sent » plus de courage que je n'en ai ».

Il faudroit en effet du courage, ou quelque chose même de pis, pour condanner une Ellipse à laquelle on ne peut pas reprocher l'obscurité, qui seule la rendroit condannable : ce n'est pas à celle-là qu'on peut appliquer le *Brevis esse laboro, obscurus fio* ; & chacun entend très-bien que c'est la même chose pour le sens, que si Hermione avoit dit sans aucun *Retranchement*, *Je t'aimois*, quoique tu fusses *inconstant*, *qu'aurois-je fait*, si tu avois été *fidèle* ? (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) REVENIR, RETOURNER. *Synonym.*

On *revient* au lieu d'où l'on étoit parti. On *retourne* au lieu où l'on étoit allé.

On *revient* dans sa patrie. On *retourne* dans son exil.

On dit aussi, *Revenir* à la vertu, *Retourner* au crime. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) RÉVERSION, s. f. *Voyez* ANTIMÉTABOLE.

RÉVOLUTION, s. f. *Belles-Lettres. Poésie.* Dans le Poème épique ou dramatique, lorsque la fable est implexe, il arrive, sur la fin de l'action, un évènement qui change la face des choses, & qui fait passer le personnage intéressant du malheur à la prospérité, ou de la prospérité au malheur ; c'est ce qu'on appelle *Révolution.*

L'évènement s'annonce quelquefois comme le terme du malheur, & il en devient le comble ; quelquefois il semble en être le comble, & il en devient le terme. Dans *Inès*, au moment qu'Alphonse se laisse fléchir & que Pèdre se croit le plus heureux des hommes, Inès se trouve empoisonnée. Dans *Alzire*, la mort de Gusman, qui semble mener Alzire & Zamore au supplice, les unit & les rend heureux : c'est comme un coup de vent, qui annonçoit le naufrage, & qui conduit au port.

Le dénoûment le plus parfait est celui où l'action se décide par une *Révolution* soudaine, qui porte le personnage intéressant d'une extrémité de fortune à l'autre : tel est celui de Rodogune.

Que la *Révolution* décisive soit heureuse ou malheureuse, elle ne doit jamais être prévue par l'acteur intéressé ; & lors même qu'il touche à sa perte, sa situation n'est jamais si touchante que lorsqu'il a le bandeau sur les ieux.

Mais faut-il que la *Révolution* soit inattendue pour le spectateur ? Non pas, si elle est funeste ; car en la prévoyant, on frémit d'avance, & la terreur mène à la pitié. On voit dès l'exposition d'*Œdipe*, que ce malheureux prince va se convaincre d'inceste & de parricide, éclairer l'abîme où il est tombé, & finir par être en horreur à la nature & à lui-même ; & à chaque nouvelle clarté qui lui vient, la terreur & la pitié redoublent. Il n'est donc pas toujours vrai, comme le croyoit Aristote, que la terreur & la pitié naissent de la surprise que nous cause l'évènement.

C'est lorsque le dénoûment est heureux, qu'il ne doit être pour les spectateurs que dans l'ordre des possibles, & des possibles éloignés, dont les moyens sont inconnus ; car le personnage en péril cesse d'être à plaindre, dès qu'on prévoit sa délivrance. Mais ne la prévoit-on pas, direz-vous, quand on a lu la tragédie, ou qu'on l'a vu jouer une fois ? le soin qu'aura le poète de cacher un dénoûment heureux sera donc alors inutile. Non, si son intrigue est bien tissue. Quelque prévenu qu'on soit de la manière dont tout va se résoudre, la marche de l'action en écarte la réminiscence ; l'impression de ce que l'on voit empêche de réfléchir à ce que l'on fait ; & c'est par ce prestige que les spectateurs qui se laissent toucher, pleurent vingt fois au même spectacle : plaisir que ne goûtent jamais les vains raisonneurs & les froids Critiques.

Ceux-ci portent à nos spectacles deux principes opposés ; le sentiment qui veut être ému, & l'esprit qui ne veut pas qu'on le trompe. La prétention à juger de tout fait qu'on ne jouit de rien : on veut en même temps prévoir les situations & en être surpris, combiner avec l'auteur & s'attendrir avec le peuple, être dans l'illusion & n'y être pas. Les nouveautés surtout ont ce désavantage, qu'on y va moins en spectateur qu'en Critique : là chacun des connoisseurs est comme double ; & son cœur a dans son esprit un incommode & fâcheux voisin. Ainsi, le poète, qui ne devroit avoir que l'imagination à séduire, a de plus la réflexion à combattre & à repousser. C'est un malheur pour le Public lui-même ; mais de son côté il est sans remède : ce n'est que du côté du poète qu'il est possible d'y remédier ; & en voici les moyens.

Le premier & le plus facile, est de rendre, par un dénoûment funeste, le pathétique de l'évènement indépendant de la surprise : le second, de faire naître le dénoûment, s'il est heureux, du fond des caractères passionnés & par là susceptibles des mouvements contraires.

Dans le premier cas, ce qui doit arriver étant en évidence, & l'intérêt n'ayant plus l'inquiétude pour aliment, le poète n'a plus à craindre la prévoyance du spectateur. Mais comme le pathétique dépend absolument de l'impression réfléchie, qui, de l'âme de l'acteur intéressant, se communique à la nôtre ; si l'impression n'étoit pas violente, le contre-coup seroit foible & léger. Pourquoi la

mort de Zopire, celle de Sémiramis, celle de Zaïre, celle d'Inès, eſt-elle pour nous ſi douloureuſe? parce qu'elle eſt douloureuſe à l'excès pour les acteurs dont nous prenons la place. Pourquoi le dénoûment de *Britannicus* eſt-il ſi froid, tout funeſte qu'il eſt? parce qu'il n'excite, ni dans l'âme de Néron, ni dans celle de Burrhus, ni dans celle d'Agrippine, une aſſez forte émotion. Junie demande vengeance au peuple, & ſe retire parmi les veſtales: ſa douleur n'a rien de touchant. Mais Sémiramis égorgée tend les bras à ſon meurtrier, & ſon meurtrier eſt ſon fils; mais Zopire ſe traîne vers ſes enfants qui viennent de l'aſſaſſiner, & leur aprend qu'ils ont plongé le poignard dans le ſein de leur père; mais Oroſmane, en retirant ſa main ſanglante du ſein de Zaïre, aprend qu'elle étoit innocente, & qu'elle n'a jamais aimé que lui; mais Inès, entourée de ſes enfants, ſent les atteintes du poiſon mortel, & Pèdre, au moment qu'il ſe croit le plus heureux des époux & des pères, trouve ſa femme, qu'il adore, empoiſonnée & rendant les derniers ſoupirs: voilà de ces évènements qui, pour déchirer l'âme des ſpectateurs, n'ont pas beſoin de la ſurpriſe, & qui ſont même d'autant plus pathétiques, qu'ils ſont annoncés & prévus. Auſſi les anciens, lorſqu'ils préparoient une cataſtrophe funeſte, ne prenoient-ils aucun ſoin de la cacher au ſpectateur; & c'eſt, pour ce genre de Tragédie, un avantage que je n'ai pas voulu diſſimuler.

Si au contraire le poète médite un dénoûment heureux, il faut abſolument qu'il le cache; & le plus sûr moyen eſt de le faire naître du tumulte & du choc des paſſions: leurs mouvements orageux & divers trompent à chaque inſtant la prévoyance du ſpectateur, & le laiſſent juſqu'à la fin dans le doute & dans l'inquiétude: le ſort des perſonnages intéreſſants eſt alors comme un vaiſſeau battu par la tempête. Fera-t-il naufrage ou gagnera-t-il le port? C'eſt cette incertitude qui nous attache & nous agite juſqu'au dénoûment.

» Par les mœurs, dit Ariſtote, on prévoit les *Révolutions* ». Oui, par les mœurs habituelles d'une âme qui ſe poſsède & ſe maitriſe; & voilà celles qu'on doit éviter, ſi l'on veut cacher un dénoûment qui naiſſe du fonds des caractères. Ne faut-il donc employer alors que des perſonnages ſans mœurs, ou dont les mœurs ſoient indéciſes? Non; mais il faut que l'évènement dépende de la réſolution d'une âme agitée par des forces qui ſe combattent, comme le devoir & le penchant, ou deux paſſions oppoſées. Quoi de plus décidé que le caractère de Cléopatre, & quoi de moins décidé que le parti qu'elle prendra, quand Rodogune propoſe l'eſſai de la coupe? quoi de plus ſurprenant & quoi de plus vraiſemblable, que de la voir ſe réſoudre à boire la première, pour y engager, par ſon exemple, Rodogune & Antiochus? Voilà ce qui s'appelle un coup de génie. Il ſeroit injuſte, je le ſais, d'en exiger de pareils; mais toutes les fois qu'on aura pour moyen le contraſte des paſſions, il ſera facile de tromper l'attente des ſpectateurs ſans s'éloigner de la vraiſemblance, & de rendre l'évènement à la fois douteux & poſſible.

Pour cacher un dénoûment heureux, les anciens, au défaut des paſſions, n'avoient guère que la reconnoiſſance; & tout l'intérêt portoit alors ſur l'incertitude où l'on étoit, ſi les acteurs intéreſſants ſe reconnoitroient à propos: tel eſt l'intérêt de l'*Iphigénie en Tauride*. C'eſt un excellent moyen pour produire la *Révolution;* mais, comme l'obſerve Corneille, il n'a point la chaleur féconde des mouvements paſſionnés.

Quelquefois on emploie, à produire la *Révolution*, un caractère équivoque & diſſimulé, qui ſe préſente tour à tour ſous deux faces, & laiſſe le ſpectateur incertain de la réſolution qu'il prendra: le chef-d'œuvre de l'art en ce genre eſt le complot d'Exupère, moyen viſiblement caché du dénoûment d'*Héraclius*.

La reſſource la plus commune & la plus facile, eſt celle d'un incident nouveau; mais cet incident ne produit ſon effet, qu'autant que ce qui le précède le prépare ſans l'annoncer.

J'en ai dit aſſez pour faire voir que le choix que nous laiſſe Ariſtote d'amener la *Révolution*, ou néceſſairement, ou vraiſemblablement, n'eſt rien moins qu'indifférent & libre. Un dénoûment qui n'eſt que vraiſemblable, n'en exclut aucun de poſſible; il laiſſe tout craindre & tout eſpérer. Un dénoûment néceſſaire n'en peut laiſſer attendre aucun autre; & l'on ne doit pas ſuppoſer que, lorſque l'effet tient de ſi près à la cauſe, le lien qui les unit échape aux ieux des ſpectateurs. Si donc le dénoûment eſt malheureux, comme il eſt bon qu'il ſoit prévu, rien n'empêche qu'il ne ſoit néceſſaire: mais s'il doit être heureux, il doit être caché, & par conſéquent n'être que vraiſemblable.

La même raiſon permet de prolonger un dénoûment funeſte, & oblige à preſſer un dénoûment heureux. L'un peut très-bien occuper un acte ſans que l'action languiſſe: il y a même, dans le Théâtre grec, telle tragédie dont le nœud eſt dans l'avant-ſcène, & dont toute l'action n'eſt qu'un dénoûment prolongé; tel eſt cet *Œdipe* qu'on nous donne pour un chef-d'œuvre de l'art. Mais ſi l'autre, j'entends le dénoûment heureux, eſt pris de plus loin que d'une ou deux ſcènes rapides; l'action, dénouée lentement & fil à fil, s'affoiblit & tombe en langueur. *Voyez* CATASTROPHE, DÉNOUMENT, INTRIGUE, RECONNOISSANCE. (*M. MARMONTEL.*)

RHAPSODES, ſ. m. pl. *Belles-Lettres*. Nom que donnoient les anciens à ceux dont l'occupation ordinaire étoit de chanter en public des morceaux des poèmes d'Homère, ou ſimplement de les réciter.

M. Cuper nous aprend que les *Rhapſodes* étoient habillés de rouge quand ils chantoient l'Iliade, &

de bleu quand ils chantoient l'Odyssée. Ils chantoient sur des théâtres, & disputoient quelquefois pour des prix.

Lorsque deux antagonistes avoient fini leurs parties, les deux pièces, ou papiers sur lesquels elles étoient écrites, étoient jointes & réunies ensemble; d'où est venu le nom de *Rhapsodes*, formé du grec ῥάπτω, *je couds*, & ᾠδὴ, *ode* ou *chant*.

Mais il y a eu d'autres *Rhapsodes* plus anciens que ceux-ci : c'étoient des gens qui composoient des chants héroïques ou des poèmes en l'honneur des hommes illustres, & qui alloient chanter leurs ouvrages de ville en ville pour gagner leur vie. C'étoit là, dit-on, le métier qu'Homère fesoit lui-même.

C'est aparemment pour cette raison que quelques Critiques ont fait venir le mot *Rhapsodes*, non de ῥάπτω & ᾠδὴ, mais de ῥάβδω & ἄδειν, *chanter avec une branche de laurier à la main*; parce qu'il paroît en effet que les premiers *Rhapsodes* portoient cette marque distinctive. Philocorus fait aussi venir le nom de *Rhapsodes* de ῥάπτειν τὰς ᾠδὰς, *composer des chants* ou *poèmes*; supposant que les poèmes étoient chantés par leurs auteurs mêmes : suivant cette opinion, dont Scaliger ne s'éloigne pas, les *Rhapsodes* auroient été réduits à ceux de la seconde espèce dont nous venons de parler.

Cependant il est plus vraisemblable que tous les *Rhapsodes* étoient de la même classe, quelque différence que les auteurs ayent imaginée entre eux; & que leur occupation étoit de chanter ou de réciter des poèmes, soit de leur composition, soit de celle des autres, selon qu'ils y trouvoient mieux leur compte & plus de gain à faire. Aussi ne pouvons-nous mieux les comparer qu'à nos anciens *Trouveurs* & *Jongleurs*, ou encore à nos chanteurs de chansons, parmi lesquels quelques-uns sont auteurs des pièces avec lesquelles ils amusent la populace dans les carrefours.

Depuis Homère il n'est pas surprenant que les *Rhapsodes* de l'antiquité se soient bornés à chanter les vers de ce poète, pour qui le peuple avoit la plus grande vénération, ni qu'ils ayent èlevé des théâtres dans les foires & les places publiques, pour disputer à qui réciteroit mieux ces vers, beaucoup plus parfaits & plus intéressants pour les grecs que tout ce qui avoit paru jusqu'alors.

On prétend, dit Madame Dacier, dans la Vie d'Homère, que ces *Rhapsodes* étoient ainsi appelés pour les raisons qu'on a vues ci-dessus, & encore parce qu'après avoir chanté, par exemple, la partie appelée *la colère d'Achille*, dont on a fait le premier livre de l'Iliade, ils chantoient celle qu'on appeloit *le combat de Paris & de Ménélas*, dont on a fait le troisième livre, ou tel autre qu'on leur demandoit, ῥάψωδοι, ῥάπτοντες τὰς ᾠδάς. Cette dernière opinion est la plus vraisemblable, ou plus tôt la seule vraie. C'est ainsi que Sophocle, dans son *Œdipe*, appelle le Sphinx, ῥάψωδον, parce qu'il rendoit différents oracles, selon qu'on l'interrogeoit. Au reste, il y avoit deux sortes de *Rhapsodes*; les uns récitoient sans chanter, & les autres récitoient en chantant. (*ANONYME.*)

RHAPSODIE, s. f. *Belles-Lettres.* Nom qu'on donnoit dans l'antiquité aux ouvrages en vers qui étoient chantés ou récités par les *Rhapsodes*.

Quelques auteurs pensent que *Rhapsodie* signifioit proprement un Recueil de vers, principalement de ceux d'Homère, qui, ayant été long temps dispersés en différents morceaux, furent enfin mis en ordre & remis en un seul corps, par Pisistrate ou par son fils Hipparque, & divisés en livres, qu'on appelle *Rhapsodies;* terme dérivé des mots grecs ῥάπτω, *je couds*, & ᾠδὴ, *chant*, *poème*, &c.

Le mot *Rhapsodie* est devenu odieux, comme le remarque Despréaux dans sa troisième réflexion critique sur Longin; & l'on ne s'en sert plus que pour signifier une Collection de passages, de pensées, d'autorités rassemblées de divers auteurs & unies en un seul corps. Ainsi, le *Traité de la Politique* de Juste-Lipse est une *Rhapsodie*, dans laquelle il n'y a rien qui apartienne à l'auteur que les particules & les conjonctions. C'est pour avoir pris ce mot dans ce dernier sens, & à dessein de faire passer les poèmes d'Homère pour une collection ainsi faite des ouvrages de différents auteurs, que M. Perrault a fait une bévûe en disant, dans ses Parallèles : » Le nom de *Rhapsodie*, » qui signifie en grec un Amas de plusieurs chan- » sons cousues ensemble, n'a pu être raisonnable- » ment donné à l'Iliade & à l'Odyssée, que sur » ce fondement » (que c'étoit une Collection de plusieurs petits poèmes de divers auteurs sur différents évènements de la guerre de Troie). » Jamais » poète, ajoûte-t-il, ne s'est avisé, malgré » l'exemple & l'autorité d'Homère, de donner le » nom de *Rhapsodie* à un seul de ses ouvrages ».

A cela Despréaux répond, après avoir raporté les diverses étymologies dont nous avons parlé au *mot* RHAPSODES, que » La plus commune opinion » est que ce mot vient de ῥάπτειν ᾠδὰς, & que » *Rhapsodie* veut dire un Amas de vers d'Ho- » mère qu'on chantoit, y ayant des gens qui ga- » gnoient leur vie à les chanter, & non pas à les » composer, comme notre Censeur se le veut bi- » zarrement persuader : il n'y a qu'à lire sur cela » Eustathius. Il n'est donc pas surprenant qu'aucun » autre poète qu'Homère n'ait intitulé ses vers » *Rhapsodies*, parce qu'il n'y a jamais eu pro- » prement que les vers d'Homère qu'on ait chantés » de la sorte. Il paroît néanmoins que ceux qui, » dans la suite, ont fait de ces parodies qu'on » appeloit Centons d'Homère (Ὁμηροκέντρα), ont » aussi nommé ces Centons *Rhapsodies;* & c'est

» peut-être ce qui a rendu le mot *Rhapsodie* odieux » en françois, où il veut dire un Amas de méchantes » pièces recousues ». (*ANONYME.*)

RHÉTEUR, ſ. m. *Belles-Lettres.* Nom que l'on donnoit autrefois à ceux qui fesoient profession d'enseigner l'Éloquence, & qui en ont laissé des préceptes. Quintilien, dans le troisième livre de ses Institutions oratoires, a fait un assez long dénombrement des anciens *Rhéteurs* tant grecs que latins. Les plus connus sont, parmi les grecs, Empédocle, Corax, Tisias, Platon, qui, dans ses Dialogues & surtout dans le *Phèdre* & dans le *Gorgias*, a semé tant de réflexions solides sur l'Éloquence; Aristote, à qui l'on est redevable de cette belle Rhétorique divisée en trois livres, où l'on ne sait ce qu'on doit admirer le plus, de l'ordre & de la justesse des préceptes, ou de la profonde connoissance du cœur humain, qui paroît dans ce que l'auteur dit des mœurs & des passions; Denys d'Halycarnasse, Hermogène, Aphtonius, Longin: & parmi les latins, Photius, Gallus, Cicéron, Sénèque le père, & Quintilien se font le plus distinguer. Parmi les Pères de l'Église, nous en avons plusieurs qui ont enseigné la *Rhétorique*, tels que S. Cyprien, S. Grégoire de Nazienze, S. Augustin. Les PP. Jouvenci & de Colonia, & MM. Rollin & Gibert ont brillé parmi les *Rhéteurs* modernes. (*ANONYME.*)

RHÉTORICIEN, ſ. m. Terme d'école. Il se dit du professeur qui montre la *Rhétorique*, & de l'écolier qui l'aprend, mais plus communément de ce dernier. (*ANONYME.*)

RHÉTORIQUE, ſ. f. *Belles-Lettres.* Art de parler sur quelque sujet que ce soit avec Éloquence & avec force. D'autres la définissent l'Art de bien parler, *Ars bene dicendi*: mais, comme le remarque le P. Lami dans la Préface de sa *Rhétorique*, il suffit de la définir l'*Art de parler*; car le mot *Rhétorique* n'a point d'autres idées dans la langue grèque, d'où il est emprunté, sinon que c'est l'*Art de dire* ou *de parler.* Il n'est pas nécessaire d'ajouter que c'est l'*Art de bien parler pour persuader*: il est vrai que nous ne parlons que pour faire entrer dans nos sentiments ceux qui nous écoutent; mais, puisqu'il ne faut point d'art pour mal faire, & que c'est toujours pour aller à ses fins qu'on l'emploie, le mot d'*Art* dit suffisamment tout ce qu'on vouloit dire de plus.

Ce mot vient du grec Ῥητορική, qui est formé de ῥέω, (je parle), d'où l'on a fait Ῥήτωρ, *orateur.*

Si l'on en croit le même auteur, la *Rhétorique* est d'un usage fort étendu; elle renferme tout ce qu'on appelle en françois *Belles-Lettres*, en latin & en grec *Philologie.* Savoir les Belles-Lettres, ajoûte-t-il, c'est savoir parler, écrire, ou juger de ceux qui écrivent: or cela est fort étendu; car l'Histoire n'est belle & agréable que lorsqu'elle est bien écrite, il n'y a point de livre qu'on ne lise avec plaisir, quand le style en est beau. Dans la Philosophie même, quelque austère qu'elle soit, on veut de la politesse, & ce n'est pas sans raison: car l'Éloquence est dans les sciences ce que le soleil est au monde; les sciences ne sont que ténèbres, si ceux qui les traitent ne savent pas écrire. L'art de parler est également utile aux philosophes & aux mathématiciens. La Théologie en a besoin; puisqu'elle ne peut expliquer les vérités spirituelles, qui sont son objet, qu'en les revêtant de paroles sensibles. En un mot, ce même art peut donner de grandes ouvertures pour l'étude de toutes les langues, pour les parler purement & poliment, pour en decouvrir le génie & la beauté: car quand on a bien connu ce qu'il faut faire pour exprimer ses pensées, & les différents moyens que la nature donne pour le faire; on a une connoissance générale de toutes les langues, qu'il est facile d'appliquer en particulier à celle qu'on voudra aprendre.

Le chancelier Bacon définit très-philosophiquement la *Rhétorique*, l'Art d'appliquer & d'adresser les préceptes de la raison à l'imagination, & de les rendre si frapants pour elle, que la volonté & les désirs en soient affectés. La fin ou le but de la *Rhétorique*, selon la remarque du même auteur, est de remplir l'imagination d'idées & d'images vives, qui puissent ainsi aider la nature sans l'accabler. *Voyez* IMAGE.

Aristote définit la *Rhétorique*, un Art ou une Faculté qui considère en chaque sujet ce qui est capable de persuader (*Rhet.* l. 2); & Vossius la définit de même, après ce philosophe, l'Art de découvrir dans chaque sujet ce qu'il peut fournir pour la persuasion. Or chaque auteur doit trouver & chercher des arguments qui fassent valoir le plus qu'il est possible la matière qu'il traite; il doit ensuite disposer ces arguments entre eux dans la place qui leur convient à chacun, les embellir de tous les ornements du langage dont ils sont susceptibles, & enfin, si le discours doit être débité en public, le prononcer avec toute la décence & la force la plus capable de fraper l'auditeur. De là on divise la *Rhétorique* en quatre parties, savoir l'Invention, la Disposition, l'Élocution, & la Prononciation. *Voyez* INVENTION, DISPOSITION, *&c.*

La *Rhétorique* est à l'Éloquence ce que la théorie est à la pratique, ou comme la Poétique est à la Poésie. Le *Rhéteur* prescrit des règles d'Éloquence, l'orateur ou l'homme éloquent fait usage de ces règles pour bien parler: aussi la *Rhétorique* est-elle appelée l'*Art de parler*, & ses règles, *Règles d'Éloquence.*

Il est vrai, dit Quintilien (*Proëm. lib.* 1), que, sans le secours de la nature, ces préceptes ou règles ne sont d'aucun usage; mais il est vrai aussi qu'ils

l'aident & la fortifient beaucoup, en lui ſervant de guides. Ces préceptes ne ſont autre choſe que des obſervations qu'on a faites ſur ce qu'il y avoit de beau ou de défectueux dans les diſcours qu'on entendoit : car, comme le dit fort bien Cicéron (I. *De Orat.* xxxij. 146), l'Éloquence n'eſt point née de l'Art, mais l'Art eſt né de l'Éloquence ; ces réflexions, miſes par ordre, ont formé ce qu'on appelle *Rhétorique.*

On appelle auſſi *Rhétorique*, la claſſe où l'on enſeigne aux jeunes gens les préceptes de l'Art oratoire. On fait la *Rhétorique* avant la Philoſophie ; c'eſt à dire, qu'on aprend à être éloquent, avant d'avoir apris aucune choſe, &, à bien dire, avant de ſavoir raiſonner. Si jamais l'Éloquence devient de quelque importance dans la ſociété, par le changement de la forme du Gouvernement ; on renverſera l'ordre des deux claſſes appelées *Rhétorique* & Philoſophie. (*ANONYME.*)

(N.) RHÉTORIQUE, *Belles-Lettres.* Théorie de l'art oratoire. L'Éloquence eſt-elle un art que l'on doive enſeigner ? Ce fut un problême chez les anciens. Socrate avoit coutume de dire que tous les hommes étoient aſſez éloquents lorſqu'ils parloient de ce qu'ils ſavoient bien. Socrate tenoit ce langage, après que l'étude, la méditation, l'exercice, la connoiſſance de l'homme & des hommes, & tout ce que la culture peut ajouter à un beau naturel, avoit fait de lui, non ſeulement le plus ſubtil des dialecticiens, mais le plus éloquent des Sages. *Socrates fuit is qui, omnium eruditorum teſtimonio totiuſque judicio Græciæ, quum prudentiâ, & acumine, & venuſtate, & ſubtilitate, tum vero Eloquentiâ, varietate, copiâ, quam ſe cumque in partem dedisset, omnium fuit facilè princeps.* (De Orat. Lib. III.) Bon Socrate, auroit-on pu lui dire, vous qui mépriſez l'art dans l'Éloquence, croyez-vous ne devoir qu'à la ſimple nature les agréments, la variété, l'abondance qu'on admire dans vos diſcours ? Vous êtes riche ; laiſſez-nous travailler à le devenir.

L'école de Zénon penſoit comme Socrate, que toute eſpèce d'artifice étoit indigne de l'Éloquence ; & cette opinion couta la vie aux deux hommes peut-être les plus vertueux de l'antiquité.

Le ſtoïcien Rutilius, par la ſainteté de ſes mœurs, étoit à Rome un autre Socrate ; il fut calomnié comme lui, & comme lui ſe laiſſa condanner, ſans vouloir qu'on prît ſa défenſe.

» Que n'avez-vous parlé (dit Antoine à Craſſus, dans le livre de l'Orateur) ! » que n'avez-vous » parlé pour ce Rutilius, ſi indignement accuſé ! » que n'avez-vous parlé pour lui, non pas à la » manière des philoſophes, mais à la vôtre ! Tout » ſcélérats qu'euſſent été ſes juges, comme ils le » furent en effet, ces citoyens pervers & dignes du » dernier ſupplice, la force de votre Éloquence leur » auroit arraché du fonds de l'âme toute cette per- » verſité ».

On peut dire avec vraiſemblance la même choſe de Socrate. Ce n'étoit point un Lyſias qui étoit digne de le défendre, avec la molleſſe de ſon langage ; mais un Démoſthène, avec la véhémence & la vigueur du ſien, l'auroit ſauvé : & cette Éloquence pathétique, dont Socrate ne vouloit point, en feſant horreur à ſes juges de l'iniquité qu'ils alloient commettre, leur auroit épargné un crime irrémiſſible & un opprobre ineffaçable.

Des philoſophes moins auſtères, en admettant comme permis les artifices de l'Éloquence, prétendoient que tout ſon manège nous étoit donné par la nature ; que chacun de nous étoit né avec le don de careſſer & de flatter d'un air timide & ſuppliant, de menacer ſon adverſaire lorſqu'on vouloit l'intimider, d'appuyer de raiſons plauſibles ſon opinion ou ſes demandes, de réfuter les raiſons d'autrui, de raconter les faits avec adreſſe & à ſon avantage, enfin d'employer la plainte ou la prière pour obtenir juſtice ou grâce.

Oui, ce don ſuffit aux enfants ; il ſuffit même au commun des hommes, dans les débats de la ſociété. Mais pour fléchir Céſar ou le peuple romain, pour réveiller l'indolence d'Athènes & la ſoulever contre Philippe, étoit-ce aſſez des petits moyens de cette Éloquence vulgaire ? & la nature nous a-t-elle apris à raiſonner, à réfuter, à menacer comme Démoſthène ; à ſupplier, à careſſer, à flatter comme Cicéron ?

Il eſt aſſez vrai que tout homme paſſionné, ou vivement ému, eſt éloquent ſur l'objet qui le touche, lorſque l'objet eſt ſimple & n'a rien de litigieux. Mais ſi la cauſe de la vérité, de l'innocence, de la juſtice, ſe préſente, comme elle eſt ſouvent, hériſſée de difficultés & obſcurcie de nuages ; ſi elle eſt aride, épineuſe, ſans attrait pour l'attention & pour la curioſité ; ſi l'on parle devant un juge aliéné ou prévenu, ſoit par des affections contraires, ſoit par de fauſſes apparences, ſoit par un adverſaire adroit & armé de tous les moyens d'une Éloquence artificieuſe ; ſera-t-on prudent de ſe fier au don naturel & commun de parler de ce qu'on ſait bien, ou de ce qu'on ſent vivement ?

Dans tous les genres de contention qui s'élèvent entre les hommes, ſi la force mépriſoit l'adreſſe, la foibleſſe l'inventeroit. Dès que l'homme s'eſt exercé à manier la maſſue ou la fronde, l'art de la guerre a pris naiſſance : dès que l'homme, avant de parler, a réfléchi à ce qu'il devoit dire, la *Rhétorique* a commencé. Ainſi, depuis que l'on s'eſt aperçu que, par la puiſſance de la parole, on dominoit les eſprits & les âmes ; depuis qu'entre la vérité & le menſonge, entre le bon droit & la fraude, s'eſt élevée cette guerre, dont l'Éloquence eſt tour à tour l'arme offenſive & défenſive ; chacun à l'envi s'exerçant au combat, pour s'en procurer

l'avantage, la *Rhétorique* a dû former un art, ainſi que la Lutte & l'Eſcrime, ou, pour la comparer à un objet plus noble, ainſi que la Guerre elle-même : & ſi elle n'eſt que le réſultat des obſervations faites par les meilleurs eſprits, ſur les procédés les plus ingénieux & les moyens les plus puiſſants de l'Éloquence naturelle, il en ſera de l'Éloquence comme de tous les arts, inventés par l'inſtinct, éclairés par l'expérience, & perfectionnés par l'uſage. *Quæ ſuâ ſponte homines eloquentes fecerunt, ea quoſdam obſervaſſe atque id egiſſe; ſic eſſe non Eloquentiam ex artificio, ſed artificium ex Eloquentiâ natum.* (De Orat. L. I.)

Or, en effet, la *Rhétorique* n'eſt que la théorie de cet art de perſuader, dont l'Éloquence eſt la pratique. L'une trace la méthode, & l'autre la ſuit : l'une indique les ſources, & l'autre y va puiſer; l'une enſeigne les moyens, & l'autre les emploie; l'une, pour me ſervir de l'expreſſion de Cicéron, abat une forêt de matériaux, & l'autre en fait le choix & les met en œuvre avec intelligence. La *Rhétorique* embraſſe les poſſibles : l'Éloquence s'attache à l'objet qu'elle ſe propoſe, aux faits qui lui ſont préſentés; & c'eſt ainſi que ce premier inſtinct de l'Éloquence naturelle eſt devenu le plus ſavant, le plus profond de tous les arts.

Mais quelle en eſt la véritable école ? La Grèce en avoit deux, celle des philoſophes & celle des *Rhéteurs*. La première donna des hommes éloquents, tels que Périclès, Thémiſtocle, Alcibiade, Xénophon, Démoſthène; la ſeconde ne fit guère que des ſophiſtes & que de vains déclamateurs.

L'étude de l'homme en général & de l'homme modifié par les diverſes inſtitutions, avec ſes paſſions, ſes vertus & ſes vices, ſes affections & ſes penchants, ſembloit former exprès pour l'Éloquence les diſciples d'Anaxagore, de Socrate, & de Théophraſte : & dans ce premier âge, où la Philoſophie étoit pour l'Éloquence une mère adoptive, la prenoit au berceau, l'allaitoit, l'élevoit, dirigeoit ſes pas chancelants, l'affermiſſoit dans les ſentiers du vrai, du juſte, & de l'honnête, &, ſaine & vigoureuſe, la menoit par la main au Barreau ou dans la Tribune; dans ce premier âge, dit Cicéron, l'on aprenoit en même temps à bien vivre & à bien parler : la vertu, la ſageſſe, & l'Éloquence ne feſoient qu'un; le même homme, à la même école, étoit exercé, comme Achille, à la parole & à l'action. *Orator verborum, actorque rerum.*

Il n'en étoit pas de même des *Rhétoriciens* : les philoſophes appeloient les orateurs formés à cette école, *des ouvriers de paroles à la langue légère;* ils prétendoient qu'on y parloit beaucoup de *préambules* & d'*épilogues*, & de ſemblables niaiſeries; mais que de la conſtitution politique d'un État, de la Légiſlation, de la Juſtice, de la bonne foi, des paſſions à réprimer, des mœurs publiques à former, on n'y en diſoit pas un ſeul mot. Ils ajoutoient que ces prétendus maîtres d'Éloquence n'avoient pas l'idée de l'Éloquence & de ſes moyens : car le point important pour l'orateur étoit d'abord de perſuader à ſes juges qu'il étoit bien ſincèrement tel lui-même qu'il s'annonçoit, ce qu'il ne pouvoit obtenir que par la dignité d'une vie exemplaire, article abſolument omis dans les préceptes de ces docteurs; que ſon affaire étoit enſuite d'affecter l'âme de ceux qui l'écoutoient comme il vouloit qu'elle fût affectée; ce qui n'étoit poſſible qu'autant qu'il ſauroit bien de quelle manière, & par quels objets, & avec quel genre d'Éloquence on feſoit ſur l'âme des hommes telles ou telles impreſſions. Or, diſoient-ils, ces ſecrets-là ſont profondément enfermés & ſcellés au ſein de la Philoſophie, comme en un vaſe dont les lèvres des *Rhétoriciens* n'ont pas même effleuré les bords.

Ainſi, les véritables maîtres d'Éloquence, chez les anciens, furent les philoſophes; & c'eſt l'hommage que Cicéron rendoit à la Philoſophie, en avouant que, s'il étoit orateur lui-même, il l'étoit devenu dans les promenades de l'Académie, non dans les ateliers des *Rhétoriciens*. *Me oratorem, ſi modo ſim, non ex* Rhetorum *officinis, ſed ex Academiæ ſpatiis exſtitiſſe* (Orat.) . . . *Nam nec latiùs nec copioſiùs de magnis variiſque rebus ſine Philoſophiâ poteſt quiſquam dicere.* (De Orat.)

A Rome la Philoſophie ſe détacha de l'Éloquence, en même temps que des affaires; & Cicéron compare ce divorce à celui des fleuves qui des ſommets de l'Apennin vont ſe jeter, les uns dans cette heureuſe mer de la Grèce, où l'on trouve partout des ports favorables & aſſûrés; les autres dans cette mer étruſque, pleine d'orages & d'écueils. C'eſt dans le texte qu'il faut voir cette image de la tranquile ſûreté que ſe ménageoit la Philoſophie, & des travaux dangereux & pénibles auxquels ſe livroit l'Éloquence. Il n'y a peut-être pas dans les écrits de l'Antiquité une plus belle comparaiſon. *Ut ex Apennino, fluminum, ſic ex communi ſapientium jugo ſunt doctrinarum facta divortia; ut philoſophi, tanquam in ſuperum mare ionium defluerent, græcum quoddam & portuoſum; oratores autem in inferum hoc, tuſcum & barbarum, ſcopuloſum atque infeſtum, laberentur, in quo etiam ipſe Ulyſſes erraſſet.* (De Orat. L. III.)

L'école de Zénon (je l'ai déja dit) mépriſa l'Éloquence comme un artifice également indigne de la vérité & de la vertu : l'école d'Ariſtipe la rejeta, comme impliquée dans les affaires. » Ne » leur en feſons pas un reproche, dit Cicéron : car, » après tout, ce ſont des gens de bien, & des » gens heureux, puiſqu'ils croient l'être. Mais » avertiſſons-les de garder leur opinion pour eux » ſeuls, fût-elle la vérité même, & de tenir cachée » comme un myſtère, cette maxime, que le ſage » ne doit point ſe mêler de la choſe publique;

» car si, nous tous, bons citoyens, nous en étions » persuadés comme eux, il ne leur seroit plus possible » de conserver ce qu'ils chérissent tant, leur oisive » tranquilité ». *Istos sine contumeliâ dimittamus; sunt enim & boni viri, &, quoniam sibi ita videntur, beati : tantumque eos admoneamus, ut illud, etiamsi est verissimum, tacitum tamen tanquam mysterium teneant, quod negent versari in republicâ esse sapientis. Nam si hoc nobis atque optimo cuique persuaserint, non poterunt ipsi esse id quod maximè cupiunt, otiosi.* (Ibid.)

Malgré ce divorce de la Philosophie & de l'Éloquence, qui fut réellement celui *de la langue & du cœur*, les romains ne laissèrent pas de s'adonner à l'étude de l'Éloquence avec une ardeur incroyable. *Posteaquam, imperio omnium gentium constituto, diuturnitas pacis otium confirmavit, nemo ferè laudis cupidus adolescens non sibi ad dicendum studio omni enitendum putavit* (De Or. L. I). Ils alloient entendre dans la Grèce ce qu'il y restoit d'orateurs; ils lisoient les écrits de ceux qui n'étoient plus : en les lisant ils s'enflammoient du désir d'égaler leurs maîtres. *Auditis oratoribus græcis, cognitisque eorum litteris, adhibitisque doctoribus, incredibili quodam nostri homines dicendi studio flagraverunt.* (Ib.) Et, en dépit de la Philosophie, c'étoit encore à ses écoles qu'ils alloient prendre les éléments de cette Éloquence qu'elle désavouoit, & qui, à vrai dire, n'eut bientôt plus assez de droiture & de bonne foi pour se vanter d'être son élève. *Voyez* Orateur.

On distingue dans Cicéron les études qu'il avoit faites dans les écoles de *Rhétorique*, & dont nous avons un extrait, d'avec les leçons bien plus profondes & plus substancielles qu'il avoit prises des philosophes, & que lui-même il a fécondées dans ses livres de l'Orateur. Plus on les lit, ces livres que Cicéron lui seul au monde a été en état d'écrire, & surtout ce dialogue où il a mis en scène les deux plus grands orateurs du temps qui avoit précédé le sien, chacun avec ses opinions, son caractère, & son génie; plus on sent combien l'Éloquence artificielle s'étoit rendue redoutable pour l'Éloquence naturelle.

Quintilien en a parlé en homme instruit & judicieux, mais non pas en homme éloquent. Cicéron au contraire respire, même dans ses préceptes, cette Éloquence dont il étoit plein : il la répand plus tôt qu'il ne l'enseigne; il semble en exprimer le suc & la substance, pour en nourrir les jeunes orateurs. C'est là qu'on voit se dèveloper cet art, qu'il possédoit si éminemment, de manier l'arme de la parole; cet art d'ordonner un discours comme si l'on rangeoit une armée en bataille; de rassembler, de distribuer ses forces, de les employer à propos après les avoir ménagées; de prendre un poste avantageux, de s'y tenir comme dans un fort, *Præmunitum atque ex omni parte causæ septum* (De Orat. L. III); de ne sortir de ses retranchements que pour attaquer l'ennemi, lorsqu'il présente un côté foible; de ne jamais s'engager trop avant dans un défilé périlleux; de se retirer en bon ordre de l'endroit qu'on ne peut défendre, pour tenir ferme dans l'endroit où l'on est mieux fortifié; *Adhibere quamdam in dicendo speciem atque pompam, & pugnæ similem fugam; consistere vero in meo præsidio, sic ut non fugiendi, sed capiendi loci causâ, cessisse videar* (De Orat. L. II); enfin de préférer l'attaque à la défense, ou bien la défense à l'attaque, selon que l'une ou l'autre promet plus d'avantage; *Si in refellendo adversario firmior est oratio, quam in confirmandis nostris rebus, omnia in illum conferam tela; sin nostra faciliùs probari quam illa redargui possunt, abducere animos à contrariâ defensione & ad nostram traducere.* (De Orat. L. III.)

Et c'est cet art inventé, cultivé, èlevé dans la Grèce à un si haut degré de gloire & de puissance, adopté, agrandi, &, à ce qu'il me semble, perfectionné chez les romains; cet art qui fesoit l'étude la plus assidue & la plus sérieuse des Périclès, des Démosthène, les plus sublimes entretiens des Crassus, des Antoine, des Cicéron, & des Brutus; c'est cet art que, dans nos collèges, nous croyons enseigner à des écoliers de douze ans !

Quand les *Rhéteurs* se pressent d'initier leurs disciples dans les mystères de l'Éloquence, ils témoignent qu'eux-mêmes ils n'en ont pas l'idée. La *Rhétorique* est de toutes les parties de la Littérature celle qui suppose le plus de connoissances & de lumières dans celui qui l'enseigne, le plus de discernement & d'application dans celui qui l'aprend : *Ceteræ enim artes seipsæ per se tuentur singulæ; bene dicere autem, quod est scienter & peritè & ornatè dicere, non habet definitam aliquam regionem cujus terminis septa tueatur.* (De Orat. L. II.) Et Quintilien, dont la doctrine est d'ailleurs si sage, n'a pas assez fidèlement suivi, dans sa méthode, les préceptes de Cicéron.

Non, *Rhéteurs*, non, ce n'est pas dans un âge où la tête est vide, où la raison n'est point affermie en principes, où les éléments de nos pensées ne sont pas même rassemblés, où presque aucune de nos idées abstraites n'est distincte & complète; où les procédés de l'entendement, du composé au simple, du simple au composé, ne sont encore, si j'ôse le dire, que le tâtonnement de l'ignorance & de l'incertitude; où l'on n'a guère que des notions vagues du juste, de l'honnête, de l'utile, & de leurs contraires, des droits de l'homme & de ses devoirs, de ce qui, dans les différentes constitutions de la société, est, ou doit être libre ou prescrit, licite ou illicite, honoré comme utile, approuvé comme juste, réprimé ou puni comme dangereux ou funeste; ce n'est pas dans cet âge

qu'il faut exercer des enfants à discuter de grands objets de Morale ou de Politique. Pour obtenir des fruits précoces, on les abreuve d'une sève sans consistance & sans vertu; on les empêche d'aquérir les sucs & la saveur de la maturité. C'est de quoi se plaignoit Pétrône; & il attribuoit à ce vice d'institution la ruine de l'Éloquence. *Cruda adhuc studia in forum propellunt; & Eloquentiam, quâ nihil esse majus confitentur, pueris induunt adhuc nascentibus. Quod si paterentur laborum gradus fieri, ut studiosi juvenes lectione severâ mitigarentur, ut sapientiæ præceptis animos componerent, ut verba atroci stylo effoderent, ut quod vellent imitari diu audirent . . . Jam illa grandis oratio haberet majestatis suæ pondus.*

Que Quintilien donne à ses disciples à deviner *pourquoi les lacédémoniens représentoient Vénus armée;* ou *pourquoi l'on dépeint l'Amour sous la figure d'un enfant; pourquoi on lui donne des aîles, des flèches, un flambeau;* avec un peu d'esprit & quelques légères connoissances, ils répondront passablement. Mais qu'il leur donne à examiner *si l'homme de guerre aquiert plus de gloire que le jurisconsulte; s'il est permis de briguer les charges; si une loi est digne d'éloge ou de censure; en quoi deux hommes illustres se ressemblent, & en quoi ils diffèrent, & lequel des deux est supérieur à l'autre en génie ou en vertu:* comment Quintilien veut-il que des questions, qui n'étoient pas au dessous de Scévola, de Cicéron, & de Plutarque, soient accessibles à un enfant?

Qu'on lui raconte une aventure qui l'intéresse, & qu'on l'oblige à la retracer; cet exercice peut lui être utile. Mais les grands procédés de l'Éloquence, la délibération, la contestation, l'amplification des faits & des moyens, ce qui demande toute la force d'une raison mûre & solide, toutes les ressources d'un esprit cultivé, profondément instruit, peut-on le proposer à l'impéritie d'un écolier? Si on lui suggère ses raisonnements, ses définitions, ses preuves, ses figures, & ses mouvements oratoires; il répètera en balbutiant ce qu'il en aura retenu: & si on le livre à lui-même, il flottera au gré d'une imagination sans idées, ne produira que des fantômes, ou ne dira que des inepties. Quintilien aprouve ces deux méthodes, Rollin les admet d'après lui; plein de respect pour l'un & pour l'autre, j'ôserai cependant ne pas être de leur avis: car si la meilleure leçon d'Éloquence est, comme disoit Socrate, de ne parler que de ce qu'on sait bien; la plus dangereuse habitude est de parler de ce qu'on ne sait pas ou de ce qu'on sait mal: & cette institution, qui a mis l'art de parler éloquemment avant celui de penser juste, & qui nous fait abonder en paroles, dans un âge où nous sommes si dépourvus d'idées, est peut-être l'une des causes qui ont peuplé le monde de raisonneurs à tête vide & de harangueurs importuns.

A quoi donc employer cet âge où l'étude de la *Rhétorique* & les exercices de l'Éloquence seroient prématurés? Quintilien l'a dit, sans avoir dessein de le dire, lorsqu'il a comparé ses disciples aux petits des oiseaux: l'école est comme un nid, où il faut les nourrir, & leur laisser croître les aîles.

Je distinguerai donc trois temps pour les disciples de la *Rhétorique:* le premier, où l'on ne fera guère que leur former l'entendement, & leur remplir l'esprit de ces idées élémentaires que je regarde comme les sources qui grossiront un jour le grand fleuve de l'Éloquence; le second, où l'on commencera d'exercer leur talent par de légères tentatives, mais en suivant une méthode dont les anciens nous ont donné l'exemple, & dont je propose l'essai; le troisième enfin, où, dans l'art oratoire, on leur fera concevoir le plan d'un édifice régulier, dont les parties se correspondent, & réunissent dans leur ensemble la grandeur, l'élégance, & la solidité.

Après l'étude des langues savantes, & singulièrement de sa propre langue; après l'habitude formée de la parler correctement & purement, avec clarté, facilité, noblesse; la première des facultés à déveloper & à fortifier dans un enfant, c'est la raison. *Nec vero sine philosophorum disciplinâ, genus & speciem cujusque rei cernere, neque eam definiendo explicare, nec tribuere in partes possumus; nec judicare quæ vera, quæ falsa sint; neque cernere consequentia, repugnantia videre, ambigua distinguere.* (Orat.) C'est donc à la Philosophie à commencer l'ouvrage de l'Éloquence; & cette méthode est visiblement indiquée dans la *Rhétorique* d'Aristote: car sa manière de former l'orateur est de lui aprendre, avant toutes choses, l'art de bien raisonner & de bien définir, c'est à dire, de lui aprendre à dessiner avant de peindre.

Je ne veux pas qu'on l'accoutume aux arguties de l'école; mais qu'on lui aprenne à manier le raisonnement avec force & même avec dextérité, & qu'il en connoisse les règles, pour en mieux discerner les vices. Un esprit naturellement juste peut aller droit, sans le secours des règles, dans les sentiers battus de la raison, je le sais bien; mais toutes les routes n'en sont pas également frayées: il en est d'épineuses, d'obliques, d'incertaines; il est mille détours & mille défilés dans lesquels peut nous engager un adversaire adroit, un habile sophiste; & quand, pour soi-même, on n'auroit pas besoin du fil du labyrinthe, il seroit encore nécessaire pour ramener l'opinion des autres, lorsqu'elle se laisse égarer.

La Dialectique est, si j'ôse le dire, le squelette de l'Éloquence; & c'est avec ce méchanisme, ces articulations, ces leviers, ces ressorts, qu'il faut d'abord qu'un esprit jeune & vigoureux s'exerce & se familiarise. Viendra le temps où il aprendra, comme le peintre, à revêtir ces ossements des formes

formes les plus régulières d'un corps vivant & animé; & ce sera l'ouvrage de l'amplification, ce grand talent de l'orateur, dont on a fait le jeu de notre enfance.

Mais à cette première organisation du talent oratoire, il faudra bientôt joindre une nourriture, qui commence à donner à la raison de la force & de la couleur. Les bons livres en sont la source; & ce moyen est assez connu. Mais ce qui ne l'est pas de même, c'est le fruit que l'on peut tirer de ces lectures amusantes que l'on feroit à haute voix, & qui, bien dirigées, seroient pour les élèves comme les promenades du botaniste avec les siens, lorsqu'en parcourant les campagnes, il leur fait distinguer & connoître les plantes, dont ils doivent un jour savoir appliquer les vertus.

A mesure donc, que l'Histoire, la Poésie, la Philosophie morale, & cette fleur de Littérature qui forme l'éducation de tous les esprits cultivés, donneroient lieu d'analyser ces idées élémentaires qui doivent former insensiblement le magasin de l'orateur; on feroit aux jeunes élèves un objet d'émulation de les décomposer, de les dèveloper: & ces études philosophiques seroient comme le vestibule du sanctuaire de l'Éloquence.

Quoi, dira-t-on, des analyses métaphysiques à des enfants! Pourquoi non, si ces analyses n'ont rien de trop subtil, & ne font que leur expliquer, avec plus de précision, les mots qui sont à leur usage?

Je suis loin de vouloir fatiguer leur entendement de ces spéculations stériles où l'esprit de l'homme se perd dans le vague de ses pensées, & après avoir parcouru un vide immense, retombe dans le doute, fatigué de ses vains efforts. La Philosophie cherche la vérité dans l'essence des choses; l'Histoire, dans les faits. La Poésie demande un merveilleux vraisemblable ou un naturel rare, curieux, & piquant: l'Éloquence ne veut qu'une vraisemblance commune; elle rejette les paradoxes, & tire sa force des mœurs & de l'opinion générale: *In dicendo autem vitium vel maximum est, à vulgari genere orationis atque à consuetudine communis sensûs abhorrere* (De Orat. L. I). Ce n'est pas que ses idées & ses expressions ne soient souvent très-èlevées: mais ses hauteurs sont accessibles, ses hardiesses n'ont rien d'étrange, sa route n'a rien d'escarpé; & ce qu'elle dit de sublime ou d'inouï, n'est étonnant que par la lumière imprévue & soudaine qu'elle jette dans les esprits. Ainsi, le comble de l'Éloquence est de dire ce que personne n'avoit pensé avant que de l'entendre, & ce que tout le monde pense après l'avoir entendu.

Il ne s'agit donc que de se tenir (si je puis m'exprimer ainsi) dans la moyenne région des idées abstraites, de s'attacher à celles qui ont trait à l'Éloquence, & d'éviter ces questions frivoles, singulières, & sophistiques, qui ne font qu'altérer dans les enfants la bonne foi du sens intime, rendre l'esprit pointilleux & faux, & tout au plus accoutumer leur langue à une brillante loquacité: *Malim equidem indisertam prudentiam quam stultitiam loquacem.* (De Orat. L. III.)

Alors que peut avoir de si effrayant pour eux la Métaphysique de l'Éloquence? &, par exemple, quoi de plus clair, de plus sensible, de plus facile à concevoir, que le dèvelopement de l'idée de la vertu, tel que Cicéron nous le donne, lorsqu'ils liront qu'elle est à la fois *prudence*, *justice*, *force*, & *tempérance*; que la *prudence* est le discernement des choses, bonnes, mauvaises, indifférentes; que la *justice* est l'état habituel d'une âme attentive & fidèle à rendre à chacun ce qui lui est dû, sans préjudice du bien public; que la *force* consiste à braver les périls & à supporter les travaux; qu'elle est composée de *grandeur d'âme*, de *confiance*, de *patience*, & de *persévérance*; que le propre de *la grandeur d'âme* est de former de généreux desseins, & d'y porter une résolution qui leur donne encore plus de lustre; que le caractère de la *confiance* est de compter sur soi, dans de louables entreprises, & de mettre en ses propres forces une espérance ferme d'en vaincre les obstacles & d'en surmonter les dangers; que la *patience* s'exerce à souffrir volontairement & long temps, pour remplir des devoirs pénibles; que la *persévérance* est une stabilité perpétuelle dans des résolutions mûrement réfléchies, & qu'on n'a prises qu'après avoir tout prévu & tout consulté; que la *tempérance* est la domination d'une raison sévère sur tous les mouvements de l'âme & sur tous ses penchants impétueux & déréglés; que ses espèces sont la *continence*, la *clémence*, & la *modestie*; que sous le frein de la *continence*, la fougue des désirs est reprimée par la raison; que la *clémence* adoucit les transports d'une colère aveugle ou d'un âpre ressentiment; que la *modestie* enfin répand une pudeur honnête dans toute la conduite d'un homme de bien, & ajoûte un nouvel éclat à la dignité des actions louables?

Ainsi, après avoir commencé par définir en dialecticien, le jeune homme aprendra à définir en orateur; & peu à peu se rassemblera dans son entendement cette foule d'êtres intellectuels qui environnent l'Éloquence, & qui, classés avec méthode, doivent un jour pouvoir se succéder rapidement & sans confusion dans la pensée de l'orateur.

Ce sera surtout dans les faits que lui présentera l'Histoire, que l'élève retrouvera sa Métaphysique en exemple & sa Morale en action, mais modifiée par les circonstances, qui quelquefois changent l'objet, au point de rendre digne de louange ce qui est en soi digne de blâme, & de rendre digne de blâme ce qui de sa nature est digne de louange. Ici la tâche que le *Rhéteur* imposera à son disciple sera de démêler, dans le caractère de l'action, ce qui la rend problématique, ou ce qui la distingue & l'excepte de la loi générale & de l'ordre commun.

De ces études on verra se former, non pas un système de Philosophie subtile & transcendante, mais un cours de Philosophie naturelle & sensible, accommodée à la vie & aux mœurs; ce qui fut toujours, dit Cicéron, le partage de l'Éloquence; *Quod semper oratoris fuit.* Et sans prétendre, comme lui, que l'orateur, pour être accompli, doive être en état de parler de tout avec connoissance de cause & autant d'abondance que de variété, au moins dirai-je qu'en laissant à la Philosophie ses subtilités & ses profondeurs, l'Éloquence doit être prémunie de toutes les idées morales qui caractérisent les hommes & distinguent leurs actions. *Oratori quæ sunt in hominum vitâ (quandoquidem in eâ versatur orator atque ea est ei subjecta materies) omnia quæsita, audita, lecta, disputata, tractata, agitata esse debent.* (De Orat. L. III.)

Mais il est temps que l'Éloquence elle-même reçoive ses disciples des mains de la Philosophie; & je propose pour eux encore un exercice qui convient à leur âge, & dont l'exemple de Crassus & l'autorité de Cicéron garantissent l'utilité.

» Pour me former à l'Éloquence (dit Crassus dans le Dialogue de l'*Orateur*), » j'avois d'abord » adopté la méthode des exercices de Carbon. Je » répétois de souvenir, je commentois, j'amplifiois quelque morceau de Poésie ou d'Éloquence, » que je venois de lire en notre langue. Mais je » m'aperçus que cette méthode étoit mauvaise, » en ce que mon auteur s'étant saisi d'abord, pour » rendre sa pensée, des termes les plus convenables, » les plus forts, les plus élégants, si je me servois » de ces mots, je ne fesois rien de moi-même; » si j'en employois d'autres, je fesois plus mal. » Je préférai d'expliquer de mémoire les Oraisons des plus célèbres orateurs grecs; & alors » j'eus le choix de tous les termes de ma langue » pour exprimer en liberté les pensées de mon auteur ».

Voilà, je crois, le genre d'exercice le plus propre à former les disciples de l'Éloquence; & c'est celui que je substituerois à ces compositions futiles dont on fatigue les enfants.

Cet exercice commenceroit, dans l'école assemblée, par la lecture, à haute voix, d'un morceau pris d'un historien, d'un orateur, ou d'un poète: car on sait bien que l'Éloquence est répandue dans toute la sphère de la Littérature, *vagam & liberam & latè patentem*, mais dans tel climat plus brûlante, dans tel autre plus tempérée; & qu'en passant sur différents sujets, comme par différentes plumes, elle change de caractère, de mouvement, & de couleur. *Nam quum est oratio mollis, & tenera, & ita flexibilis ut sequatur quocumque torqueas; tum & naturæ variæ, & voluntates, multum inter se distantia effecerunt genera dicendi.* (Orat.) Ainsi, tous les exemples en seroient variés, & tantôt la raison y domineroit, tantôt le sentiment ou quelque passion violente. Dans les uns, la justesse, la précision, l'énergie; dans les autres, le coloris, la hardiesse des pensées, la vivacité des images; dans les autres enfin, le ton, le style propre aux mouvements passionnés, se présenteroient pour modèles: & après la lecture, qui seroit sobrement accompagnée de réflexions, on laisseroit chacun exercer sa mémoire, son esprit, son talent, à reproduire dans une autre langue ce qu'il en auroit retenu.

Le jeune élève ne seroit, dans ce travail, ni absolument livré à lui-même, ni absolument privé du plaisir de la production: il auroit, comme en traduisant, le mérite & l'attrait de l'invention du style, & de plus le mérite, encore plus attrayant, de l'invention des idées, pour suppléer à ses oublis. J'y crois voir surtout l'avantage de lui faire donner toute son attention aux figures, aux mouvements, aux tours du style de l'écrivain qu'on lui auroit donné pour modèle: & combien plus vive & plus profonde seroit l'impression de l'exemple, lorsqu'au moment de la correction on le feroit apercevoir qu'il auroit mal saisi le caractère de son auteur, mal répondu, je le suppose, à l'énergie de Tacite, à la précision de Salluste, à l'élocution pleine, harmonieuse, & oratoire de Tite-Live!

C'est en l'exerçant à travailler ainsi d'après de grands modèles sur des sujets intéressants, qu'on lui éleveroit l'esprit, l'âme, & le style; & qu'on lui donneroit cet ardent amour de son art, sans lequel, dans la vie, & singulièrement dans la carrière de l'Éloquence, on ne fait rien de grand. *Studium, & ardorem quemdam amoris, sine quo, quum in vitâ nihil quiddam egregium, tum certè hoc quod tu expetis, nemo unquam assequetur.* (De Orat. L. I.)

Dans ces premières études de l'Éloquence, Pétrone, le grand ennemi de la déclamation, vouloit qu'on fût nourri de la lecture des poètes, & surtout de celle d'Homère:

Det primos versibus annos,
Mæoniumque bibat felici pectore fontem.

Théophraste reconnoissoit que la lecture des poètes étoit infiniment utile aux orateurs; Longin la recommande à ceux qui veulent s'élever au ton de la haute Éloquence. Quintilien pense comme eux: » C'est dans les poètes, dit-il, qu'on doit » chercher le feu des pensées, le sublime des ex» pressions, la force & la vérité des sentiments, » la justesse & la bienséance des caractères ».

Il ne laisse pas d'y avoir quelques précautions à prendre pour empêcher que les jeunes gens ne confondent l'Éloquence du poète avec celle de l'orateur; & le maître auroit attention de leur faire bien distinguer, dans les tours, les figures, & les images du style poétique, ce qui excède les hardiesses qui sont permises au langage oratoire. Mais la distance de l'un à l'autre n'est pas aussi grande

qu'on l'imagine : *Est finitimus oratori poëta, numeris adstrictior paulo, verborum autem licentiâ liberior, multis vero ornandi generibus socius ac pœnè par.* (De Or. L. I.) Aussi le Sophocle latin Pacuvius étoit-il la lecture la plus habituelle de Crassus & de Cicéron; & je suis bien persuadé que de tous les modèles celui que Massillon avoit le plus étudié, c'étoit Racine.

J'ôserai cependant n'être pas de l'avis de Cicéron, lorsqu'il assûre que la sphère de l'orateur est aussi étendue que celle du poète : *In hoc certè prope idem, nullis ut terminis circumscribat aut definiat jus suum.* (Ibid.) Et dans le choix des sujets qu'on propose, ou des exemples qu'on présente aux disciples de l'Éloquence, on doit se souvenir que tout ce qui convient à un art dont le but n'est que de séduire & de plaire, ne convient pas à un art dont la fin est d'instruire & de persuader. Ainsi, les écarts, les épisodes, les détails de pur agrément, qui sont permis à la Poésie, ne le sont pas à l'Éloquence. Dans celle-ci rien de superflu; tout doit tendre à la persuasion; plaire, émouvoir n'en sont que les moyens. Ainsi, le luxe, qui n'est que luxe, est interdit à l'Éloquence; l'agréable y doit être utile; les ornements de son édifice en doivent être les apuis.

Quant à l'étendue de leur domaine, celui de la Poésie embrasse, non seulement dans la nature, mais au delà, dans les possibles, dans les espaces du merveilleux, tous les objets réels ou fantastiques dont la peinture peut nous plaire : la vérité connue, la feinte, le mensonge, tout est de son ressort. L'Éloquence au contraire n'a pour objet que ce qui intéresse sérieusement les hommes, le juste, l'honnête, l'utile, & le vrai dans ces trois raports, mais le vrai qui n'est pas connu & qui a besoin d'être prouvé; sans quoi l'Éloquence seroit sans objet & n'auroit plus aucune force. Elle auroit beau couler, comme un fleuve rapide, dans un lit vaste & libre; elle paroîtroit calme & semblable à une eau dormante. C'est aux écueils qu'elle rencontre, qu'elle heurte, & qu'elle franchit, c'est au détroit où ses flots se resserrent & redoublent de force & d'impétuosité, c'est là qu'elle se fait connoître, & perd le nom d'Élocution, pour prendre celui d'Éloquence.

Celsus avoit donc bien raison de dire que l'Éloquence ne s'exerçoit que sur des choses contestées; & Quintilien, en le réfutant, semble avoir méconnu lui-même le caractère de son art.

La Poésie n'a que la vraisemblance à se donner, & que l'illusion à répandre; l'Histoire n'a communément que l'ignorance à éclairer; la Philosophie a de plus l'erreur & le préjugé à combattre : l'Éloquence a, non seulement l'opinion, mais les affections, les passions même à subjuguer, à dominer; ce sont là ses triomphes : & cette différence fera seule sentir aux jeunes gens pourquoi le caractère de la Poésie est une séduction perpétuelle; celui de l'Histoire, une sincérité noble & calme; celui de la Philosophie, une discussion sagement animée; celui de l'Éloquence, une action pleine de chaleur, & plus ou moins véhémente, selon la force des obstacles que son sujet lui donne à renverser. De ces obstacles, le moindre c'est le doute; & avec tout le charme du langage, celui qui, n'ayant aucune résistance d'opinion, d'inclination, de doute à vaincre dans son auditoire, ne feroit que lui exposer des vérités connues, seroit un beau parleur, &, si l'on veut, un homme disert, mais non pas un homme éloquent. C'est donc toujours un objet sérieux, intéressant, problématique, & relatif à l'un de ces trois points, le juste, l'honnête, & l'utile, qu'il faut choisir, même dans les poètes, pour y exercer les enfants.

Enfin ce qui me semble décider en faveur de cette espèce de leçons que je propose pour la seconde classe, c'est qu'en devenant tous les jours un peu plus difficiles & un peu plus savantes, elles amènent les disciples à ce troisième degré d'études, où ils auront à saisir d'un coup d'œil l'ordonnance & la contexture de la Harangue & du Plaidoyer.

Et sans cette méthode, comment leur faire en même temps observer l'ordre, l'enchaînement, l'accord, & la diversité des parties dont cet ensemble est composé ? Une simple lecture ne les captive point, & ne laisse presque jamais dans de jeunes esprits que de légères traces : la traduction est pénible & lente, & l'attention y est absorbée par les détails de l'expression : le travail d'aprendre par cœur est méchanique, dès qu'il est commandé, & se réduit à retenir des mots : l'extrait n'excite aucune ardeur, aucune émulation dans l'âme : enfin la composition en grand est insensée, avant l'étude des modèles. Quel moyen reste-t-il pour en graver l'empreinte dans l'esprit des élèves, que la méthode de Crassus, une lecture à haute voix, & après la lecture une rédaction, une traduction de mémoire ?

Ici l'on n'aura point à craindre l'inapplication des élèves : émus jusqu'à l'enthousiasme par cette lecture enivrante; pleins des beautés qu'ils auront admirées dans les mouvements, les pensées, le langage de l'orateur; en se frapant de ses raisons, ils auront été encore plus saisis des passions qui l'animoient : fatigués de cette foule d'idées & de sentiments qu'il leur aura transmis, ils brûleront de les répandre; & s'ils ont en eux quelque germe d'Éloquence naturelle, on verra ces germes éclore à la chaleur vive & profonde dont il les aura pénétrés.

Je ne sais si ce grand exemple de Crassus me fait illusion : mais je crois voir le jeune élève sortir de cette école avec une force d'apréhension, une vigueur de jugement, une habitude à saisir l'ensemble d'un sujet ou l'état d'une cause, son point de vûe favorable, ses vrais moyens, & en même temps son côté foible & périlleux; une promptitude

à s'affecter des passions dont elle est susceptible; une facilité à changer de ton, de mouvements, & de langage; une impétuosité dans l'attaque, une adresse dans la défense, une souplesse & une agilité à parer tour à tour & à porter des coups rapides; enfin une richesse, une abondance d'Élocution, que nul autre genre d'étude & d'exercice ne peut donner.

Cependant comme après avoir exercé long temps les jeunes peintres à dessiner d'après de grands modèles, on leur permet de composer; on pourroit de même permettre aux élèves de l'Éloquence de s'essayer en liberté, lorsqu'ils auroient aquis des forces. Ce seroit, même dans les deux classes, une récompense honorable que l'on proposeroit à leur émulation.

Mais je persiste à demander 1°. que le sujet soit pris d'un écrivain du premier ordre, afin d'avoir plus sûrement à leur donner pour correctif, après la composition, le meilleur modèle possible. 2°. Que ce soit une question douteuse & sujette à discussion, soit d'une partie avec l'autre, soit de l'orateur avec lui même; car ce qui seroit évident & incontestable ne donneroit plus lieu ni à la preuve ni à la réfutation, le vrai combat de l'orateur: l'élève doit savoir qu'il a toujours un adversaire dans l'opinion opposée à la sienne; & quand cet adversaire est muet, c'est à lui de prendre sa place, & de parler contre lui-même avec autant de force & de chaleur que feroit un homme éloquent. (*Voyez* CHAIRE). 3°. Que pour ces essais on préfère les causes dont le principe est contesté, non seulement parce qu'elles donnent plus d'espace & d'essor à de jeunes esprits, mais parce qu'elles prêtent au dévelopement de ces idées élémentaires que l'élève a déja reçues, & qu'elles sont les seules où il soit en état de faire quelques pas sans être mené par la main: car d'examiner, comme on le fait dans une cause particulière, si une chose est telle ou telle; ou si le fait dont il s'agit est arrivé de telle ou de telle façon, par malice, par imprudence, involontairement, ou par nécessité; si l'accusé a fait ce qu'on lui impute; & s'il l'a fait selon la loi, hors de la loi, contre la loi, seul, de son propre mouvement, ou par l'impulsion d'un autre, &c; tout cela tient à des circonstances dont il est impossible que les écoliers soient instruits.

Toutefois en donnant la préférence aux causes générales, non seulement comme plus simples, mais comme plus propres à faire connoître les grandes régions de l'Éloquence; *nosse regiones intra quas venire debeas, ut pervestiges quod quæras*: & comme un moyen d'accoutumer l'esprit à voir les conséquences dans leur principe; *Ubi eum locum omnem cogitatione sepseris, si modo usum rerum percallueris, nihil te effugiet, atque omne quod erit in re occurret atque incidet* (De Orat. L. II); je ne laisserai pas d'observer qu'un grand nombre des plus belles causes sont des causes particulières, dont le principe est reconnu; & c'est pour celui-ci que la méthode des *Rhéteurs* seroit nécessaire aux élèves.

Ces *Rhéteurs* avoient pris la peine de classer toutes les causes oratoires, & d'assigner à chaque espèce les moyens qui lui convenoient: c'est ce qu'on appeloit *loca*; arsenal oratoire, où il faut avouer que les armes étoient rangées avec beaucoup d'ordre & de soin.

Cette méthode avoit l'avantage de tracer des routes, d'y poser des signaux, d'avertir l'orateur de celle qu'il auroit à suivre; Cicéron lui-même en convient; *Habet enim quædam ad commonendum oratorem.* Mais l'élève qui, après les premières études, auroit besoin d'aller chercher dans ces lieux oratoires les moyens propres à sa cause, seroit un esprit lent, timide, & sans essor: *Quod etiamsi ad instituendos adolescentulos magis aptum est, ut, simul ac posita sit causa, habeant quo se referant, unde statim expedita possint argumenta depromere: tamen & tardi ingenii est rivulos consectari, fontem rerum non videre.* (De Orat. L. II.)

» Qu'on me donne, disoit Antoine dans ce même » dialogue, un jeune homme qui ait bien fait ses » études; si, avec un peu d'usage de l'art oratoire, » il a dans le génie quelque vigueur, je le porterai en un lieu où il trouvera, non pas un » filet d'eau enfermée & captive dans des canaux » étroits, mais un fleuve entier qui s'élance impétueusement de sa source ». *Si sit is, qui & doctrinâ liberaliter mihi institutus, & aliquo jam imbutus usu, & satis acri ingenio esse videatur; illuc eum rapiam, ubi non seclusa aliqua aquula teneatur, sed unde universum flumen erumpat.* (De Orat. L. II.)

Quelle étoit donc cette source abondante, auprès de laquelle tous les lieux communs des *Rheteurs* ne lui sembloient que des filets d'eau? C'étoit la cause elle-même; & sa méthode, à lui, consistoit à la méditer profondément, à bien savoir quelle en étoit la nature, *quæ nunquam latet*, disoit-il, & à tirer de cette connoissance ses procédés & ses moyens.

La pratique de l'orateur que je viens de citer, pour s'instruire à fonds d'une affaire, étoit d'engager sa partie à plaider sa cause elle-même devant lui, sans témoin, afin qu'elle eût plus d'assurance; & de plaider contre elle, afin de l'obliger à mettre au jour tous ses moyens. » Après avoir renvoyé » mon client, je fesois, dit-il, à moi seul trois » personnages différents; le mien, celui de mon » adversaire, & celui de nos juges: ainsi, je plai- » dois les deux causes, & le mieux qu'il m'étoit pos- » sible; après cela je prononçois avec la plus rigou- » reuse équité ».

Voilà une grande leçon & en même temps un moyen assez simple de rendre les causes particulières accessibles aux jeunes gens: car si le *Rhéteur* veut se mettre à la place de la partie, & se laisser

interroger, l'élève fera de son côté le personnage de l'avocat : & la justesse, la sagacité, la promptitude de son discernement percera dans cet exercice, par le soin qu'on lui verra prendre de démêler, de dénouer les difficultés véritables, par l'attention qu'il donnera aux points essenciels de la cause, par le choix qu'il fera des moyens décisifs ; car rien ne distingue plus sûrement une bonne & une mauvaise tête, qu'une curiosité judicieuse qui va au but, & une curiosité vague qui se dissipe & s'égare en chemin.

Il ne faut pas oublier cependant que l'exercice aprend à voir aux jeunes orateurs, comme il aprend à voir aux jeunes peintres, & qu'on prend quelquefois pour manque d'intelligence & d'aptitude, ce qui n'est que légèreté, dissipation, distraction. L'avocat, parce qu'il est instruit, voit d'un coup d'œil, parmi les circonstances & les moyens qu'on lui expose, ce qui lui est bon & ce qui lui manque : ses recherches sont éclairées ; celles de l'écolier peuvent être d'abord inquiètes & indécises. Il faut donc se donner la peine de lui aprendre à examiner, à dèveloper une cause, à la voir sous toutes ses faces, à prèvenir dans tous les points ce qu'on pourra lui opposer, & à se tenir préparé pour l'attaque & pour la défense. Or c'est ce qu'on n'a jamais fait.

Le premier tort des *Rhéteurs* a été, comme je l'ai dit, de croire enseigner l'art de l'Éloquence à des enfants ; & pour cela ils l'ont réduit en miètes ; *Qui omnes tenuissimas particulas..... ut nutrices infantibus pueris, in os inserant* (De Orat. L. II) : & au contraire, le moyen de simplifier l'art, de le faciliter, auroit été de l'enseigner en masses ; un petit nombre de grands principes, appuyés sur de grands exemples, auroit suffi, & n'auroit ni troublé ni fatigué de jeunes têtes.

La même erreur a fait assujétir à des règles minutieuses & à des méthodes serviles ce qu'il y a de plus capricieux, de plus impérieux au monde, l'occasion & la nécessité. La *Rhétorique*, ainsi que la Tactique, ne peut rouler que sur des hypothèses : dans l'un & l'autre genre de combat il y a deux grands ordonnateurs, le jugement & le génie ; mais ils sont tous les deux soumis à des hasards qui déconcertent toutes les méthodes, & font fléchir toutes les règles.

Il falloit donc simplifier l'art le plus qu'il eût été possible, ne pas ériger en principe ce qui n'est juste & vrai que sous certains raports, n'enseigner que le difficile, ne prescrire que l'indispensable, en un mot laisser au talent, comme les lois doivent laisser à l'homme, autant de sa liberté naturelle qu'il en peut avoir sans danger. Les règles prescrites par les *Rhéteurs* sont presque toutes de bons conseils & de mauvais préceptes.

Tout se réduit, dans l'art oratoire, à instruire, à plaire, à émouvoir ; encore, des trois, un seul doit-il paroître en évidence : & lors même que l'orateur emploie tous les moyens de se concilier le juge ou l'auditeur, de le flatter, de le fléchir, de l'irriter ou de l'apaiser ; le comble de l'art seroit encore de ne sembler occupé qu'à l'instruire. *Una, ex tribus his rebus, res præ nobis est ferenda, ut nihil aliud, nisi docere, velle videamur. Reliquæ duæ, sicut sanguis in corporibus, sic illæ in perpetuis orationibus fusæ esse debebunt.* Cette règle en renferme mille ; & si on l'a bien saisie, ni les lieux oratoires, ni les figures, ni les ornements, ni aucune des formules de *Rhétorique*, ne s'introduiront qu'à propos & comme sans étude & sans dessein dans l'Éloquence. Je sais que les figures en sont l'âme & la vie ; & il n'en est aucune qui, naturellement employée & mise à sa place, ne donne de la grâce ou de la force à l'Élocution. Mais il faut que l'élève aprenne à les connoître, & non pas à les employer. Celles qui, dans la chaleur de la composition, ne se présentent pas d'elles-mêmes, décèleroient trop l'artifice : la nature les a inventées ; la nature doit les placer.

A l'égard de l'économie & de l'ordonnance de l'ouvrage oratoire, on la divisera, si l'on veut, en six, en cinq, ou en trois parties. Mais quoiqu'on puisse donner pour modèle un discours dans lequel ces parties, distribuées selon l'usage, tendent au but commun de la persuasion ; l'exorde, par sa modestie & sa douceur insinuante ; l'exposition, par la clarté d'une division régulière & complète ; la narration, par son adresse & son air d'ingénuité ; la preuve, par sa solidité, sa vigueur, & sa rapidité pressante ; la réfutation, par la dextérité des tours, la force des répliques, & la chaleur des mouvements ; la confirmation, par un accroissement de force & d'énergie ; la conclusion, par cet éclat qui part des moyens rassemblés ; la péroraison, par des mouvements d'indignation & de douleur, quand la cause en est susceptible, ou par la séduction d'un pathétique doux & pénétrant sans violence, quand la cause ne donne lieu qu'à la commisération : le *Rhéteur* ne laissera pas d'avertir son disciple que c'est au sujet à prescrire l'économie du discours, à décider du nombre, de la distribution, du caractère de ses parties ; & que non seulement sous différentes formes un discours peut être éloquent ; mais que, pour l'être autant qu'il est possible, il ne doit jamais affecter que la forme qui lui convient.

Savoir de quoi, dans quel dessein, à qui & devant qui l'on parle ; &, dans tous ces raports, dire ce qui convient, & le dire comme il convient : c'est l'abrégé de l'art oratoire.

Ainsi, l'importante leçon, la seule même dont l'élève auroit besoin, si elle étoit bien dèvelopée, seroit de lui aprendre à viser à son but ; à se demander à lui-même quel est l'effet qu'il veut produire ; s'il lui suffit d'instruire, ou s'il veut émouvoir ; s'il est en état de convaincre, ou s'il aura besoin d'intéresser & de fléchir ; s'il se propose d'exciter l'admiration ou l'indulgence, l'indignation ou la pitié :

alors il ſentira ſi ſon exorde doit être véhément ou timide ; ſi ſon expoſition ou ſa narration exige la ſimplicité , la modeſtie, ou la magnificence ; ſi, dans la preuve , il lui faut inſiſter ſur le principe ou ſur les conſéquences ; ſi, dans la réfutation, il doit agir de vive force , ou ruiner inſenſiblement les moyens de ſon adverſaire , employer l'artifice de l'inſinuation, ou le tranchant du ſyllogiſme , ou les entraves du dilemme , ou le piège de l'induction ; ſi le caractère de ſa péroraiſon doit être la véhémence & l'énergie , ou la douceur de la ſéduction , un pathétique violent & brûlant , ou cette ſenſibilité modérée qui fait couler de douces larmes, ou cette douleur déchirante qui pénètre dans tous les cœurs.

Enfin la concluſion de ce long cours d'étude ſera d'avertir les élèves les mieux inſtruits , que ce n'eſt encore rien que ce qu'ils ont apris : car ſans compter pour l'avocat cette immenſe étude des lois , ſans compter pour l'homme d'État la connoiſſance de la choſe publique dans ſes détails & dans tous ſes raports, ſans compter pour l'orateur chrétien la lecture & la méditation des livres ſacrés dont il doit être plein comme de ſa propre ſubſtance ; leur grande étude à tous , l'étude de toute leur vie, ſera celle des hommes qu'ils auront à perſuader , à dominer par la parole ; & pour cette étude , la véritable, la ſeule école , c'eſt le monde : nulle ſpéculation ne peut y ſuppléer , nulle hypothèſe n'y peut ſuffire. L'homme eſt un être ſi mobile , ſi changeant , ſi divers , qu'il eſt impoſſible d'enſeigner quels ſeront les hommes de tel lieu , de tel temps , de telle conjoncture ; quel ſera tel jour , à telle heure, l'eſprit dominant de la nation, de la cité , des tribunaux , de l'auditoire. C'eſt là cependant ce que l'orateur doit ſavoir ; & il ne le ſaura bien que ſur le lieu , ſur le temps , en *ſubodorant* , comme Cicéron , les ſentiments & les penſées , en mettant le doigt ſur les cœurs. Sans cela l'Éloquence eſt vague , & manque des deux propriétés qui en font toute la force , la convenance & l'apropos.

Que les jeunes gens ſachent donc que l'école n'a été pour eux qu'une lice obſcure & paiſible , dont les combats étoient des jeux ; & que maintenant il s'agit de ſe porter ſur le champ de bataille. *Educenda deinde dictio eſt ex hâc domeſticâ exercitatione & umbratili, medium in agmen , in pulverem , in clamorem , in caſtra , atque aciem forenſem... periclitandæ vires ingenii, & illa commentatio incluſa in veritatis lucem proferenda eſt.* (De Orat. L. 1.)

Selon la méthode que je viens de tracer , d'après les plus grands maîtres de l'art, on voit que les études de la *Rhétorique* ont trois degrés : que celles de la première claſſe ſont communes à tous les hommes dont on veut former la raiſon , cultiver l'eſprit , & polir le langage , & que juſque là l'homme du monde & l'orateur ont beſoin des mêmes leçons ; que celles de la ſeconde claſſe deviennent plus propres à l'Éloquence , mais conviennent égalemens à l'orateur , au philoſophe , à l'hiſtorien, & au poète ; enfin que les études de la troiſième claſſe , où l'on enſeigne expreſſément les procédés de l'Éloquence , ſemblent ne convenir qu'aux jeunes gens qui ſe deſtinent ou à la Chaire , ou au Barreau , ou à quelque fonction publique qui demande un homme éloquent. Mais comme, pour dèveloper le corps & lui donner plus de force & plus de ſoupleſſe , on exerçoit les jeunes romains au combat de la lutte , ſans vouloir en faire des athlètes; de même, ſi l'on veut m'en croire, on exercera l'eſprit de la Jeuneſſe deſtinée aux fonctions qui demandent le don de la parole , on l'exercera long temps dans la lice du plaidoyer : car il n'eſt point de genre d'Éloquence qui ne ſe réduiſe aux règles de la Plaidoirie ; inſtruire , prouver , réfuter , émouvoir , & perſuader , c'eſt , dans toutes les ſituations de la vie , l'art de dominer les eſprits.

On peut me demander quel temps je veux que l'on donne à ces études. Le temps qu'elles exigeront. Dans les beaux jours de l'Éloquence , les anciens ne le comptoient pas , & le croyoient bien employé : auſſi le ſénateur , le conſul , le cenſeur , l'homme de Lois, l'homme d'État , s'y formoient-ils en même temps ; & chaque citoyen, deſtiné aux fonctions publiques , en ſortoit propre à les remplir ». C'eſt un beau rêve, me dira-t-on; & s'il a quelque réalité , ce n'eſt plus nous qu'elle intéreſſe. Au milieu d'un peuple , à la fois légiſlateur & juge, devant qui l'on plaidoit , non ſeulement pour la fortune & la vie du citoyen , mais pour l'utilité , la gloire , & le ſalut de la République ; dans un État où chacun aſpiroit à dominer par la parole ; que des hommes , ſans ceſſe en guerre dans la lice de l'Éloquence , pour leurs amis ou pour eux-mêmes , & qui venoient y décider , comme des gladiateurs , de leur perte ou de leur ſalut , ayent attaché à ce grand art tout l'intérêt de leur ſûreté, de leur fortune , & de leur gloire ; rien de plus naturel. Mais quel ſeroit pour nous le fruit , l'emploi de ces longues études ? où ſeroit la place de ces talents cultivés avec tant de ſoin ? Sommes-nous dans Rome ou dans Athènes ? & avons-nous une tribune où l'orateur, homme d'État , puiſſe parler en liberté ? »

Faſſe le Ciel qu'il s'en élève & en grand nombre, de ces citoyens éloquents ! On demande où ſeroit leur place ? Partout où la voix de la ſageſſe , de la vérité , de la vertu, de l'intérêt public , de l'amour de l'humanité , a le droit de ſe faire entendre ; & ſous ce règne où ne l'a-t-elle pas ? L'Éloquence n'a plus de tribune ! Mais la Chaire en eſt une encore , pour cette Morale ſublime, que rend plus pure encore & plus touchante la ſainteté de ſes motifs. Mais les Académies ſont des tribunes , où , la palme à la main , on demande aujourdhui , comme autrefois dans la place d'Athènes, *Qui*

veut parler pour le bien public? Dans Athènes, ce n'étoit qu'au moment où la République étoit menacée, dans les jours de crise & de danger, que la voix du héraut se fesoit entendre : ici, dans le sein de la paix, & lorsque l'indolence de la sécurité, de la tranquilité publique, sembleroit pouvoir refroidir l'intérêt général; ici, tous les jours, & du centre & des extrémités du royaume, la voix s'élève, & dit aux orateurs : » Tel abus règne, » tel préjugé domine; pour le combattre & le » détruire, *qui veut parler? qui veut parler* contre » la servitude, contre la rigueur inutile de nos » anciennes loispénales, contre l'iniquité des peines » infamantes, sur les moyens de conserver cette » multitude innombrable d'enfants qui vont périr » dans les asiles de l'indigence, ou sur les moyens » de détruire ce vieux fléau de la mendicité, sans » manquer au respect que l'on doit au malheur; *qui* » *veut parler?*

» L'exemple des hautes vertus, des sublimes » talents, des travaux héroïques, s'efface dans » l'éloignement, & ne jette plus qu'une pâle & » froide lumière; pour en ranimer l'émulation avec » le souvenir, *qui veut parler?* Le génie & l'am- » bition des souverains se tourne vers la solide » gloire, vers celle qui ne coutera ni larmes ni » sang à leurs peuples, & qui sera le prix du bien » qu'on aura fait; les peuples eux-mêmes com- » mencent à sentir qu'une Politique funeste les a » trompés, en les rendant jaloux & rivaux l'un de » l'autre, & que la nature les avoit faits pour » être amis; *qui veut parler*, pour aplaudir à cette » grande révolution, & pour y encourager & les » rois & les peuples?

» Un jeune prince (de Brunswick) se dévoue » pour secourir des malheureux qui vont périr; & » à l'instant une voix touchante, une voix chère » à la nation, s'élève & demande: *Qui veut parler* » avec l'enthousiasme d'une Poésie éloquente, pour » rendre, à la mémoire de ce héros de l'humanité, » l'hommage, les vœux, les regrets de la recon- » noissance universelle? qu'il aquitte le genre hu- » main de ce devoir; & la couronne d'or, qu'on » refusoit à Démosthène, l'attend & lui est as- » sûrée ».

Qu'on ne dise donc plus que les grands objets manquent à l'Éloquence; mais bien plus tôt que l'Éloquence manque le plus souvent aux grands objets qui la demandent, qui l'appellent, qui l'invoquent de toutes parts. Son domaine aura ses limites; elle ne sera plus séditieuse & turbulente; elle ne sera plus délatrice & calomnieuse : mais si elle n'a pas toute la liberté de l'Éloquence républicaine, aussi n'en aura-t-elle pas la licence & les vices. Elle fera moins de bien peut-être; mais elle ne fera que du bien, & fera de grands biens encore. Je ne parle point du Barreau, où la justice & l'innocence auront toujours besoin de son organe; mais partout où le bien moral ou politique, l'utile, l'honnête, & le juste sont mis en délibération, dans les conseils, dans les tribunaux, dans les députations, & dans les assemblées, elle aura lieu de se montrer : elle aura lieu de parler aux peuples au nom du souverain, au souverain au nom des peuples; consolante & sensible en émanant du trône, respectueuse & sage en y portant les vœux, les gémissements des sujets. Elle ne fera point de révolution violente; mais elle amènera des réformes utiles, des changements inespérés : elle rendra du moins l'autorité plus douce, l'obéissance plus facile, le souverain plus cher encore, les peuples plus intéressants.

Mais il est pour elle un empire plus étendu & plus durable. Cet art précieux, que les anciens ne possédoient pas, l'art de l'Imprimerie, donne des aîles & cent voix à l'Éloquence, comme à la Renommée; les livres sont pour elle des ministres rapides, qui, d'une extrémité du monde à l'autre, vont porter la lumière & la persuasion; & n'eût-elle que ces organes, de quel prix ne seroient pas encore le talent, le génie, & l'âme d'un homme vertueux & sage, à qui, pour rendre sa sagesse & sa vertu féconde, le Ciel auroit donné le don d'écrire éloquemment! Un livre où les principes d'une saine Philosophie, d'une Politique morale, d'une sage Législation, d'une Administration salutaire, seront dévelopés avec une Éloquence lumineuse & sensible, sera lui seul pour le monde un bienfait qu'on ne sauroit apprécier. La raison sans doute auroit droit de persuader par elle-même; mais combien de vérités utiles, froidement & négligemment énoncées dans des écrits judicieux, y seroient restées ensevelies, si l'Éloquence n'étoit venue les retirer comme du tombeau, & les rendre à la vie, en leur communiquant tout son charme & tout son pouvoir? (*M. Marmontel.*)

RHOPALIQUE, adj. *Belles-Lettres.* On donnoit ce nom, chez les anciens, à une sorte de vers qui commençoient par un monosyllabe, & qui continuoient par des mots tous plus longs les uns que les autres; en sorte que le second étoit plus long que le premier, le troisième plus long que le second, & ainsi de suite jusqu'au dernier.

Ils étoient ainsi nommés du grec ῥόπαλον, *massue;* parce que ces vers étoient en quelque façon semblables à une massue, qui commence par un bout fort mince & finit par une grosse tête.

Tel est ce vers d'Homère,

Ὦ μάκαρ Ἀτρείδη μοιρηγενὲς ὀλβιοδαίμων;

ou celui-ci d'Ausone,

Spes, Deus, æternæ stationis conciliator.

(*Anonyme.*)

RHYTHME, s. m. *Belles-Lettres.* Ῥυθμὸς, chez les grecs, c'est à dire, *Cadence;* & alors il se

prend dans le même ſens que le mot *Nombre. Voyez* NOMBRE.

Il déſigne encore en général la meſure des vers. Mais pour dire quelque choſe de plus particulier, le *Rhythme* n'eſt qu'un eſpace terminé ſelon certaines lois. Le Mètre eſt auſſi un eſpace terminé, mais dont chaque partie eſt remplie ſelon certaines lois.

Pour expliquer nettement cette différence, ſuppoſons un *Rhythme* de deux temps : de quelque façon qu'on le tourne, il en réſulte toujours deux temps ; le *Rhythme* ne conſidère que le ſeul eſpace. Mais ſi l'on remplit cet eſpace de ſons ; comme ils ſont tous plus ou moins longs ou brefs, il en faudra plus ou moins pour le remplir : ce qui produira différents mètres ſur le même *Rhythme*, ou, ſi l'on veut, différents partages du même eſpace. Par exemple, ſi les deux temps du *Rhythme* ſont remplis par deux longues, le *Rhythme* devient le mètre qu'on appelle *Spondée ;* s'ils ſont remplis par une longue & deux brèves, le *Rhythme*, ſans ceſſer d'être le même, devient *Dactyle ;* s'il y a deux brèves & une longue, c'eſt un *Anapeſte ;* s'il y a une longue entre deux brèves, c'eſt un *Amphibraque*, enfin, quatre brèves feront un *double Pyrrhique :* voilà cinq eſpèces de mètres ou de pieds ſur le même *Rhythme.*

Le *Rhythme*, dans la Proſe, eſt, comme dans la Poéſie, la meſure & le mouvement ; l'un & l'autre ſe trouvent dans la Proſe, ainſi que dans la Poéſie. En Proſe, la meſure n'eſt que la longueur ou la brièveté des phraſes, & leur partage en plus ou moins de membres ; & le mouvement réſulte de la quantité des ſyllabes dont ſont compoſés les mots. Les effets du *Rhythme* ſont connus dans la Poéſie : ſa vertu n'eſt pas moindre en Proſe. Il eſt impoſſible de prononcer une longue ſuite de paroles ſans prendre haleine ; quand celui qui parle pourroit y ſuffire, ceux qui l'écoutent ne pourroient le ſupporter : il a donc été néceſſaire de diviſer le diſcours en pluſieurs parties ; on a encore ſoudiviſé ces parties, & on y a inſéré d'autres pauſes de plus ou de moins de durée, ſelon qu'il étoit convenable ; & de là s'eſt formé ce qu'on peut appeler la *Meſure* de la Proſe. C'eſt le beſoin de reſpirer, c'eſt la néceſſité de donner de temps en temps quelque relâche à ceux qui nous écoutent, qui a fait partager la Proſe en pluſieurs membres ; & ce partage, perfectionné par l'art, eſt devenu une des grandes beautés du diſcours : mais cet embelliſſement ne peut ſe ſéparer du Nombre, c'eſt à dire, de la quantité des ſyllabes. Les phraſes ne peuvent plaire, que lorſqu'elles ſont compoſées de pieds convenables : c'eſt alors que la Proſe, s'accommodant à toutes les variétés du diſcours, s'inſinue dans les eſprits, les remue & les échauffe ; c'eſt alors qu'elle devient une eſpèce de Muſique, qui offre partout une meſure réglée, un mouvement déterminé, & des cadences variées & gracieuſes. D'abord l'oreille ſeule & le goût des écrivains avoient réglé le *Rhythme* de la Proſe : enſuite l'art le perfectionna ; & on aſſigna à chaque ſtyle l'eſpèce de pied qui lui convenoit davantage, ſoit pour le ſtyle oratoire, ſoit pour le ſtyle hiſtorique, ſoit pour le dialogue : en un mot, pour quelque eſpèce de ſtyle que ce fût, la meſure & le mouvement étoient déterminés par des règles, en Proſe ainſi qu'en Poéſie ; & ces règles étoient regardées comme ſi eſſencielles, que Cicéron n'en diſpenſe pas même les orateurs qui avoient à parler ſur le champ. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

RIDICULE, ſ. m. *Poème dramatiq. Comiq.* Le *Ridicule*, dans le Poème comique, eſt, ſelon Ariſtote, tout défaut qui cauſe difformité ſans douleur, & qui ne menace perſonne de deſtruction, pas même celui en qui ſe trouve le défaut : car s'il menaçoit de deſtruction, il ne pourroit faire rire ceux qui ont le cœur bien fait ; un retour ſecret ſur eux-mêmes leur feroit trouver plus de charmes dans la compaſſion.

Le *Ridicule* eſt eſſenciellement l'objet de la Comédie. Un philoſophe diſſerte contre le vice ; un ſatirique le reprend aigrement ; un orateur le combat avec feu ; le comédien l'attaque par des railleries, & il réuſſit quelquefois mieux qu'on ne feroit avec les plus forts arguments.

La difformité qui conſtitue le *Ridicule*, ſera donc une contradiction des penſées de quelque homme, de ſes ſentiments, de ſes mœurs, de ſon air, de ſa façon de faire, avec la nature, avec les lois reçues, avec les uſages, avec ce que ſemble exiger la ſituation préſente de celui en qui eſt la difformité. Un homme eſt dans la plus baſſe fortune, il ne parle que de rois & de tétrarques ; il eſt de Paris & à Paris, il s'habille à la chinoiſe ; il a cinquante ans, & il s'amuſe ſérieuſement à atteler des rats de papier à un petit chariot de carte ; il eſt accablé de dettes & ruiné, il veut aprendre aux autres à ſe conduire & à s'enrichir : voilà des difformités *ridicules*, qui ſont, comme on le voit, autant de contradictions avec une certaine idée d'ordre ou de décence établie.

Il faut obſerver que tout *Ridicule* n'eſt pas riſible. Il y a un *Ridicule* qui nous ennuie, qui eſt mauſſade ; c'eſt le *Ridicule* groſſier : il y en a un qui nous cauſe du dépit, parce qu'il tient à un défaut qui prend ſur notre amour propre ; tel eſt le ſot orgueil : celui qui ſe montre ſur la ſcène comique eſt toujours agréable, délicat, & ne nous cauſe aucune inquiétude ſecrète.

Le Comique, ce que les latins appellent *Vis comica*, eſt donc le *Ridicule vrai*, mais chargé plus ou moins, ſelon que le Comique eſt plus ou moins délicat. Il y a un point exquis, en deça duquel on ne rit pas & au dela duquel on ne rit plus, au moins les honnêtes gens : plus on a le goût fin & exercé ſur les bons modèles, plus on le ſent ; mais c'eſt de ces choſes qu'on ne peut que ſentir.

Or

Or la vérité paroît poussée au dela des limites, 1°. quand les traits sont multipliés & présentés les uns à côté des autres. Il y a des *Ridicules* dans la société ; mais ils sont moins frapants, parce qu'ils sont moins fréquents. Un avare, par exemple, ne fait ses preuves d'avarice que de loin en loin : les traits qui prouvent sont noyés, perdus, dans une infinité d'autres traits qui portent un autre caractère ; ce qui leur ôte presque toute leur force. Sur le théâtre un avare ne dit pas un mot, ne fait pas un geste, qui ne représente l'avarice ; ce qui fait un spectacle singulier, quoique vrai, & d'un *Ridicule* qui nécessairement fait rire.

2°. Elle est au dela des limites, quand elle passe la vraisemblance ordinaire. Un avare voit deux chandelles allumées, il en souffle une ; cela est juste : on la rallume encore, il la met dans sa poche ; c'est aller loin, mais cela n'est peut-être pas au dela des bornes du Comique. Dom Quichotte est *ridicule* par ses idées de chevalerie ; Sancho ne l'est pas moins par ses idées de fortune : mais il semble que l'auteur se moque de tous deux, & qu'il leur souffle des choses outrées & bisarres, pour les rendre *ridicules* aux autres, & pour se divertir lui-même.

La troisième manière de faire sortir le Comique, est de faire contraster le décent avec le *Ridicule*. On voit sur la même scène un homme sensé, & un joueur de Trictrac qui vient lui tenir des propos impertinents : l'un tranche l'autre, & le relève. La femme ménagère figure à côté de la savante ; l'homme poli & humain, à côté du misanthrope ; & un jeune homme prodigue, à côté d'un père avare. La Comédie est le choc des travers des *Ridicules* entre eux, ou avec la droite raison & la décence.

Le *Ridicule* se trouve partout : il n'y a pas une de nos actions, de nos pensées, pas un de nos gestes, de nos mouvements, qui n'en soient susceptibles. On peut les conserver tout entiers, & les faire grimacer par la plus légère addition. D'où il est aisé de conclure, que quiconque est vraîment né pour être poète comique, a un fonds inépuisable de *Ridicules* à mettre sur la scène, dans tous les caractères de gens qui composent la société. *Cours de Belles-Lettres.* (*Le chevalier* DE JAUCOURT.]

RIMAILLEUR, s. m. *Littérature.* Auteur médiocre ou mauvais, qui *rime* sans génie & sans goût. Ce terme se prend toujours en mauvaise part : ainsi, Rousseau dit dans une de ses épigrammes ;

> Griphon, *Rimailleur* subalterne,
> Vante Siphon le barbouilleur ;
> Et Siphon, peintre de taverne,
> Vante Griphon le *Rimailleur*.

(*ANONYME.*)

RIME, s. f. *Litt.* La *Rime* est la consonnance des finales des vers. Cette consonnance doit être sensible à l'oreille, il faut pour cela qu'elle tombe sur des syllabes sonores ; & si les vers finissent par une muette, la *Rime* doit être double, c'est à dire que la pénultième & la finale doivent être consonnantes. Quoique dans les finales des mots, les consonnes qui suivent la voyelle ne se fassent presque jamais sentir, cependant, pour *rimer* à l'œil en même temps qu'à l'oreille, on veut que les deux finales présentent les mêmes caractères, ou des caractères équivalents : par exemple, *sultan* ne *rime* point avec *instant* ; *instant* & *attend* *riment* ensemble.

On appelle *Rime masculine*, celles de mots dont la finale est une syllabe pleine & sonore ; & *féminime*, celle dont la finale est une syllabe muette. Dans la première, il suffit que les finales soient consonnantes ; dans la seconde, la consonnance doit commencer à la pénultieme : *revers* & *pervers riment* ensemble ; *source* & *force* ne *rimeroient* pas, quoique la finale muette soit la même ; mais bien *source* & *course*, *exerce* & *diverse*.

On appelle *Rime* pleine, celle où non seulement le son, mais l'articulation est la même : comme *vertu* & *abattu*, *étude* & *solitude*. On appelle *Rime* suffisante, celle qui n'est que dans le son, & non dans l'articulation, comme *vertu* & *vaincu*, *timide* & *rapide*. Quand la *Rime* qu'on emploie est trop abondante, comme celle des mots en *ant*, on regarde comme une négligence la *Rime* qui n'est que dans le son, & qui n'est pas dans la consonne : aussi voit-on peu d'exemples dans les bons poètes du temps de Boileau & de Racine, de *Rimes* aussi négligées que celle d'*amant* & d'*inconstant*. Si toutefois il y a deux consonnes qui précèdent la voyelle, comme dans la finale de *surprend*, c'est assez pour l'oreille que la seconde de ces consonnes soit la même : ainsi, ce mot *surprend rimera* très-bien avec *grand*. La *Rime* est double, lorsque non seulement la finale sonore, mais la pénultième, a le même son, comme *attirer*, *respirer*. La *Rime* est simple, lorsqu'elle n'est que dans la finale, comme *différer*, *respirer*. Elle est en même temps pleine & double, lorsque l'articulation & le son des deux syllabes sont les mêmes, comme *préférer*, *différer*. Dans les vers féminins l'articulation doit être la même dans les deux mots : *escorte* & *discorde* ne *riment* point, parce que l'articulation de la muette est différente.

Deux syllabes ont le même son & la même articulation, quoiqu'elles ne s'écrivent pas de même : c'est ainsi que *rivaux* & *nouveaux*, *essais* & *succès*, *riment* très-bien ensemble. Mais on exige que les dernières syllabes se terminent par les mêmes lettres ou par leur équivalent, comme je l'ai dit, quoique dans la prononciation on ne les fasse pas entendre. Si l'un des deux mots, par exemple, est terminé par un *t* ou par une *s*, le

second mot finira de même ou par l'équivalent : ainsi *prétend rimera* très-bien avec *instant*, *accord* avec *ressort*, *lois* avec *bois*, *glacés* avec *assez*.

A plus forte raison, lorsque la consonne finale se fait entendre, doit-elle être à la fin des deux mots, sinon la même pour les yeux, du moins la même pour les oreilles : *sang* ne *rimera* point avec *innocent*, mais avec *flanc*, dont le *c* final a le même son que le *g*.

On s'est permis quelquefois des *Rimes* que l'œil ou l'oreille désavoue : par exemple, celle d'*encor* avec *fort*, celle de *mer* avec *aimer*, de *remords* avec *mort*, celle de *toucher* avec *cher*, celle de *fiers* avec *foyers*, &c. Parmi ces licences les plus usitées sont les *Rimes* de *guerre* avec *père*, de *couronne* & de *trône*, de *travaux* & de *repos*. La dissonnance des deux premières est cependant très-sensible ; & quant à la dernière, une oreille un peu délicate s'apperçoit aisément de la différence du son de l'*o* clair & bref de *repos*, & du son de l'*o* plus grave, plus sourd & plus long de *travaux*. Il n'y a point de voyelle qui ne soit de même, tantôt plus claire & plus brève, tantôt plus grave & plus longue ; mais dans les sons de l'*a*, de l'*i*, de l'*u*, de l'*ou*, &c., cette différence n'est pas aussi frappante que dans les sons de l'*e* & dans les sons de l'*o* : aussi ne fait-on pas de difficulté sur la *Rime* d'*âge* & de *sage*, d'*île* & de *fertile*, de *gîte* & d'*agite*, de *chûte* & d'*exécute*, de *coute* & de *redoute*, &c. Il n'en est pas de même de *trompette* & de *tempête*, de *terre* & de *mystère*, d'*homme* & d'*atôme*, de *pôle* & de *boussole*, dont la *Rime* ne sera jamais qu'une licence.

Peut-on ne pas regarder le travail bisarre de rimer, nous dit l'abbé Dubos, *comme la plus basse des fonctions de la méchanique de la Poésie ?* Que n'a-t-il dit la même chose de la mesure & du rhythme du vers d'Homère & de Virgile, & de ces constructions si soigneusement travaillées qui occupoient Démosthène, Platon, Thucydide, & Xénophon, chez les grecs ; Cicéron, Tite-Live, & Salluste, chez les latins ; & qui les occupoient aussi sérieusement que la recherche & l'enchaînement des pensées ? Ce méchanisme de la parole doit paroître bas & puéril à un observateur austère qui ne compte pour rien le charme de l'expression : mais pour l'homme doué d'un organe sensible & d'un goût délicat, cette méchanique a son prix.

Entre le travail qu'exige la *Rime*, & celui qu'exige la construction du vers mesuré ou de la période harmonieuse, la différence ne peut être que dans le plus ou le moins de plaisir qui en résulte. Il falloit donc examiner d'abord si la *Rime* faisoit plaisir, & un plaisir assez sensible pour mériter la peine qu'elle donne.

La *Rime* peut causer trois sortes de plaisirs. L'un est relatif à l'organe, c'est le sentiment de la consonnance ; & ce plaisir, je l'avoue, est factice : il ressemble à l'usage de certaines odeurs qui ne plaisent pas, qui déplaisent même à ceux qui n'y sont pas accoutumés, & qui deviennent une jouïssance & un besoin par l'habitude. Il y auroit peu de bon sens à raisonner cette espèce de plaisir & à le disputer à ceux qui en jouïssent : il s'agit seulement de savoir s'il est réel & s'il est sensible ; dès lors, naturel ou factice ; c'est un plaisir de plus, & il ne sauroit trop y en avoir dans la nature & dans les arts.

La *Rime* n'intéresse pas seulement l'oreille ; elle soulage, elle aide la mémoire ; & si c'est un plaisir pour l'esprit de se retracer fidèlement & sans peine les idées qui lui sont chères, tout ce qui rend léger & facile ce travail de la réminiscence, doit être un agrément de plus. Or il est certain que la *Rime* donne à la mémoire des signaux plus marqués pour retrouver la trace des idées. Par ce rapport de consonnances, un mot en rappelle un autre ; & tel vers nous auroit échappé, qui, par cette extrémité que l'on tient encore, sera retiré de l'oubli.

La *Rime* est enfin un plaisir pour l'esprit, par la surprise qu'elle cause : & lorsque la difficulté, heureusement vaincue, n'a fait que donner plus de saillie & de vivacité, plus de grâce ou d'énergie à l'expression & à la pensée, soit par la singularité ingénieuse du mot que la *Rime* a fait naître, soit par le tour adroit, & pourtant naturel, qu'elle a fait prendre à l'expression, soit par l'image nouvelle & juste qu'elle a présentée à l'esprit ; la surprise qui naît de ces hasards réservés au talent, où la recherche est déguisée sous l'aparence de la rencontre, cette surprise mêlée de joie, est un plaisir à chaque instant nouveau, pour qui connoît l'indocilité de la langue & les difficultés de l'art.

Ce plaisir est d'autant plus vif, que la *Rime* paroît à la fois plus rare & plus heureusement trouvée. Dans la langue italienne, où les consonnances ne sont que trop fréquentes, la *Rime* doit causer peu de surprise : elle est si commune, qu'en improvisant on la rencontre à chaque pas ; & dans la contexture du vers, comme dans celle de la prose, les italiens ont plus de peine à fuir la *Rime* qu'à la chercher.

Elle est plus clair semée dans la langue françoise, grâce à la variété de nos désinences ; aussi y a-t-il, s'il m'est permis de comparer le poète au chasseur, plus de bonheur à la découvrir, & plus d'adresse à l'attraper. Ce plaisir est réellement, pour le spectateur, semblable à celui de la chasse ; & en suivant la comparaison, on verra que dans l'une & l'autre la sagacité dans la recherche, l'inquiétude dans l'attente, la surprise dans la rencontre, l'adresse & la célérité à tirer juste & comme à la course, sont une suite continuelle & rapide d'agréables émotions.

Un autre avantage que la même comparaison fera sentir en faveur de la *Rime*, c'est de donner à l'esprit, à l'imagination, & au sentiment plus d'ardeur & d'activité par l'aiguillon de la difficulté, qui à chaque instant les presse & les anime. L'esprit humain est naturellement porté à l'indolence, & en écrivant en prose, rien de plus difficile que de ne pas se laisser aller à une indulgence paresseuse, & aux négligences qu'elle autorise; au lieu du moins qu'en écrivant en vers, & en vers *rimés*, la difficulté renaissante réveille à tout moment l'attention prête à se ralentir, & la tient, si j'ôse le dire, en haleine. Tout le monde connoît les vers de la Faye où la gêne du vers est comparée à ces canaux qui rendent les eaux jaillissantes; seroit-il permis d'ajoûter que la *Rime*, à la fin d'un vers, est comme l'extrémité plus étroite encore du tuyau d'où les eaux jaillissent. C'est une attention curieuse à donner à la lecture des bons poètes, que de voir combien d'images nouvelles, de tours originaux, d'expressions de génie, de pensées qu'ils n'auroient pas eues sans la contrainte de la *Rime*, leur ont été données par elle; & combien d'heureuses rencontres ils ont faites en la cherchant.

Mais comme c'est en même temps à la difficulté de la *Rime* & à l'aisance avec laquelle on a vaincu cette difficulté, que le plaisir de la surprise est attaché; il suit de là que, si la *Rime* est trop commune, si les mots consonnants ont trop d'analogie & sont trop voisins l'un de l'autre dans la pensée, comme le simple & le composé, ou comme deux épithètes à peu près synonymes, la *Rime* n'a plus son effet. De même si elle est trop singulière, tirée de trop loin, trop péniblement recherchée, l'effort s'y fait sentir, & l'idée de bonheur & d'adresse s'évanouït. Boileau appeloit *Rimes de bouts rimés*, celle de *Sphinx* & de *Sirinx*, & la reprochoit à Lamotte. L'esclave qui traîne sa chaîne ne nous cause aucune surprise: mais s'il joue avec ses liens, il nous étonne; & encore plus si, par la grâce & la dextérité avec laquelle il en déguise & la gêne & le poids, il s'en fait comme un ornement.

On regarde comme un tour de force d'employer des *Rimes* bisarres, & cela est permis dans un poème badin, comme le conte & l'épigramme; mais dans le vrai, rien n'est plus facile, & rien ne seroit de plus mauvais goût dans un poème sérieux. De cent personnes qui remplissent passablement des bouts *rimés* hétéroclites, il n'y en a quelquefois pas une en état de faire quatre vers élégants. L'extrême difficulté dans l'emploi de la *Rime*, est de la rendre à la fois heureuse & naturelle, imprévue & facile, au point qu'elle paroisse avoir obéi au poète, comme le cheval d'Alexandre, que lui seul avoit pu dompter. On sent que ce mérite exclut également la *Rime* triviale & la *Rime* forcée: Racine est en cela le premier modèle de l'art.

Observons cependant qu'à mesure qu'un poème a, par son caractère, plus de beautés supérieures, plus de grandeur & d'intérêt, le foible mérite de la *Rime* y devient plus frivole & moins digne d'attention. Il est encore de quelque conséquence dans la partie descriptive de l'Épopée, où la tranquile majesté du récit laisse appercevoir à loisir tous les agréments accessoires du style: mais dès que la passion s'empare de la scène, soit dramatique, soit épique, l'harmonie elle-même est à peine sensible; le vers se brise, les nombres se confondent, la *Rime* frape en vain l'oreille; l'esprit n'en est plus occupé. De là vient que, dans plusieurs de nos plus belles tragédies, c'est la partie la plus négligée, & personne encore ne s'est avisé, en sanglottant & en versant des larmes, de critiquer deux vers sublimes, pour être *rimés* foiblement.

Mais dans des Poésies d'un genre moins animé, moins entrainant, dans celles qui, foibles de pensées & dénuées de passions, tirent presque tout leur mérite de l'ingénieuse industrie de la parole; l'écrivain qui néglige la *Rime*, renonce à l'un de ses grands avantages: & que restera-t-il de curieux & de piquant dans la construction de ces vers froids, s'ils ne sont pas *rimés?*

Les versificateurs vulgaires, qui négligent la *Rime*, pour ressembler en quelque chose à un grand poète, qui dans la rapidité de ses compositions l'aura quelquefois négligée, sont loin d'avoir les mêmes droits que lui de se dispenser de la règle. On les entend parler avec dédain de cette attention à bien *rimer*, qu'ils appellent minutieuse. Mais que n'ont-ils, comme Voltaire, vingt-mille beaux vers bien *rimés* à produire, pour faire voir que, s'ils le vouloient bien, ils *rimeroient* encore de même? En s'épargnant la peine d'être corrects, les grands écrivains se donnent des licences, les petits se donnent des airs, & l'affectation de mépriser le talent qu'on n'a pas, fut toujours la ressource de la vanité impuissante. (*M. MARMONTEL.*)

Il faut tenir compte ici de différents usages de la *Rime*, que nos anciens poètes avoient imaginés, & qu'ils regardoient comme merveilleux sans doute, à cause de la difficulté, quoique ce ne fussent au fond que des tours de force puérils.

Rime annexée, *concatenée*, *enchainée*, *fraternisée* ou *fratrisée*, car tous ces mots présentent à peu près la même idée. Cette *Rime*, dont on trouve force exemples dans les premiers poètes françois, consistoit à commencer un vers par la dernière syllable du vers précédent, ou par une partie considérable du dernier mot, ou par le dernier mot entier de ce vers précédent. Exemples:

> Dieu gard'ma maitresse & ré*gente*,
> *Gente* de corps & de *façon;*
> *Son* cœur tient le mien en sa *tente*,
> *Tant* & plus d'un ardent frisson.

Pour dire au temps qui *court*,
Cour eſt un périlleux *paſſage;*
Pas ſage n'eſt qui va en *Cour:*
Cour eſt ſon bien & avan*tage;*
Rage eſt ſa paix; pleurs, ſes ſou*las.*
Las! c'eſt un très-piteux mé*nage;*
Nage autre part pour tes ébats.

Rime bâtelée, c'eſt le nom qu'on donnoit autrefois aux vers dont la fin *rimoit* avec le repos du vers ſuivant. Exemple de Clément Marot:

Quand Neptunus, puiſſant dieu de la *mer*,
Ceſſa d'ar*mer* caraques & galées,
Les gallicans bien le durent *aimer*
Et récla*mer* ſes grands ondes ſalées.

Rime briſée. Cette *Rime* conſiſtoit à conſtruire des vers de façon que les repos des vers *rimaſſent* entre eux, & qu'en les *briſant*, ils fiſſent d'autres vers. Exemple d'Octavien de Saint Gelais:

De cœur parfait, chaſſez toute douleur;
Soyez ſoigneux; n'uſez de nulle feinte;
Sans vilain fait entretenez douceur;
Vaillant & preux, abandonnez la feinte.

En *briſant* ces vers, on lit:

De cœur parfait
Soyez ſoigneux;
Sans vilain fait
Vaillant & preux;
Chaſſez toute douleur,
N'uſez de nulle feinte;
Entretenez douceur,
Abandonnez la feinte.

Rime couronnée. La *Rime* étoit *couronnée*, lorſqu'elle ſe préſentoit deux fois à la fin de chaque vers. Exemple de Clément Marot:

Ma blanche colom*belle, belle*,
Souvent je vais *priant, criant;*
Mais deſſous la cor*delle d'elle*
Me jette un œil *friant, riant*,
En me con*ſommant* & *ſommant.*

Rime empérière. C'étoit le nom de celle, qui au bout du vers, frapoit l'oreille juſqu'à trois fois. Exemple:

Bénins Lecteurs, très-dili*gents, gens, gens*,
Prenez en gré mes impar*faits, faits, faits.*

Rime équivoque. Nos anciens poètes françois ſe ſervoient quelquefois de cette manière de *Rime*, dans laquelle les dernières ſyllabes de chaque vers ſont repriſes en une autre ſignification au commencement ou à la fin du vers qui ſuit. Richelet en rapporte l'exemple ſuivant:

En m'ébattant, je fais rondeaux *en rime;*
Et *en rimant*, bien ſouvent je m'*enrime:*
Bref, c'eſt pitié entre nous *rimailleurs;*
Car vous trouvez aſſez de *Rime ailleurs;*
Et quand vous plaît, mieux que moi *rimaſſez;*
Des biens avez & de la *Rime aſſez.*

Clément Marot eſt l'auteur de ces vers biſarres; c'étoit là une gentilleſſe du goût de ſon ſiècle. Nous avons de la peine à concevoir aujourdhui quel ſel on pouvoit trouver dans des productions ſi plates.

Rime rétrograde. Sous Charles VIII & Louis XII, les poètes avoient mis les *Rimes rétrogrades* en vogue: c'étoit le nom qu'on avoit donné aux vers, lorſqu'en les liſant à rebours, on y trouvoit encore la meſure & la *Rime;* comme ſont ceux-ci.

Triomphamment cherchez honneur & paix:
Déſolés cœurs, méchants, infortunés,
Terriblement êtes moqués & pris.

Liſez ces vers en remontant, vous trouverez les mêmes meſures & la *Rime*:

Paix & honneur cherchez triomphamment,
Infortunés, méchants, cœurs déſolés,
Pris & moqués êtes terriblement.

Rime ſenée. On nommoit ainſi les vers dont tous les mots commençoient par la même lettre. Exemple:

*M*iroit *m*ondain, *m*adame *m*agnifique,
*A*rdent *a*mour *a*dorable, *A*ngélique.

(*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

RIMEUR, ſ. m. (*Littérature*). Ecrivain qui *rime* ou qui compoſe des vers *rimés*. Ce terme n'eſt guère uſité qu'en Poéſie, où il eſt ſynonyme de *Poète*, & ſe prend ordinairement en bonne part, à moins qu'il ne ſoit reſtreint & déterminé par quelque épithète de blâme. Ainſi, Deſpréaux a dit qu'Apollon,

Voulant pouſſer à bout tous les *Rimeurs* françois,
Inventa du Sonnet les rigoureuſes lois:

& ailleurs, parlant de Charles Duperier, un des meilleurs poètes latins & françois que nous ayons eus, mais qui avoit ſouvent importuné Boileau, en lui récitant ſes vers:

Gardez-vous d'imiter ce *Rimeur* furieux,
Qui, de ſes vains écrits lecteur harmonieux,
Aborde en récitant quiconque le ſalue,
Et pourſuit de ſes vers les paſſants dans la rue.

(ANONYME.)

* ROMAN, s. m. *Littérature.* Récit fictif de diverses aventures merveilleuses ou vraisemblables de la vie humaine. Le plus beau *Roman* du monde, TÉLÉMAQUE, est un vrai poème, à la mesure & à la rime près.

Je ne rechercherai point l'origine des *Romans* : M. Huet a épuisé ce sujet, il faut le consulter. On connoît *les Amours de Diniace & de Déocillis* par Antoine Diogène; c'est le premier des *Romans* grecs. Jamblique a peint *les Amours de Rhodanis & de Simonide.* Achillès-Tatius a composé le *Roman* de *Leucippe & de Clitophon.* Enfin Héliodore, évêque de Trica dans le quatrieme siècle, a raconté *les Amours de Théagène & de Cariclée.*

Mais si les fictions *romanesques* furent chez les grecs les fruits du goût, de la politesse, & de l'érudition; ce fut la grossièreté qui enfanta, dans le XIe. siècle, nos premiers *Romans de Chevalerie.* (Voyez l'*article* suivant.) Ils tiroient leur source de l'abus des légendes, & de la barbarie qui régnoit alors. Cependant ces sortes de fictions se perfectionnèrent insensiblement, & ne tombèrent de mode que quand la galanterie prit une nouvelle face au commencement du siècle dernier.

« Honoré d'Urfé, dit Despréaux, homme de » grande naissance dans le Lyonnois, & très-enclin » à l'amour, voulant faire valoir un grand nombre » de vers qu'il avoit composés pour ses maitresses, » & rassembler en un corps plusieurs aventures » amoureuses qui lui étoient arrivées, s'avisa d'une » invention très-agréable. Il feignit que dans le » Forez, petit pays contigu à la Limagne d'Auvergne, il y avoit eu, du temps de nos premiers rois, une troupe de bergers & de bergères, qui habitoient sur les bords de la rivière du Lignon, & qui, assez accommodés des » biens de la fortune, ne laissoient pas néanmoins, par un simple amusement & pour leur » seul plaisir, de mener paître eux-mêmes leurs » troupeaux. Tous ces bergers & toutes ces bergères étant d'un fort grand loisir, l'amour, » comme on le peut penser & comme il le raconte lui-même, ne tarda guère à les y venir » troubler, & produisit quantité d'évènements » considérables. D'Urfé y fit arriver toutes ses » aventures, parmi lesquelles il en méla beaucoup d'autres, & enchâssa les vers dont j'ai » déja parlé, qui, tout méchants qu'ils étoient, » ne laissèrent pas d'être soufferts & de passer, » à la faveur de l'art avec lequel il les mit en » œuvre : car il soutint tout cela d'une narration également vive & fleurie, de fictions très-ingénieuses, & de caractères aussi finement imaginés qu'agréablement variés & biens suivis. Il » composa ainsi un *Roman* qui lui acquit beaucoup de réputation, & qui fut fort estimé, » même des gens du goût le plus exquis, bien » que la Morale en fût vicieuse, ne prêchant que » l'amour & la mollesse, & allant quelquefois » jusqu'à blesser la pudeur. Il en fit quatre volumes, qu'il intitula ASTRÉE, du nom de la » plus belle de ses bergères (c'étoit Diane de » Château-Morand). Sur ces entrefaites étant » mort, Baro, son ami &, selon quelques-uns, » son domestique (son secrétaire), en composa sur » ses Mémoires un cinquième tome, qui en formoit » la conclusion, & qui ne fut guère moins bien » reçu que les quatre autres volumes.

» Le grand succès de ce *Roman* échauffa » si bien les beaux-esprits d'alors, qu'ils en » firent à son imitation quantité de semblables, » dont il y en avoit même de dix & de douze » volumes; & ce fut quelque temps comme une » espèce de débordement sur le Parnasse. On vantoit » surtout ceux de Gomberville, de la Calprenède, » de Des-Marais & de Scudéri. Mais ces imitateurs, s'efforçant mal à propos d'enchérir sur » leur original, & prétendant ennoblir ses caractères, tombèrent, à mon avis, dans une très-grande puérilité. Car au lieu de prendre comme » lui, pour leurs héros, des bergers occupés du » seul soin de gagner le cœur de leurs maitresses, » ils prirent, pour leur donner cette étrange occupation, non seulement des princes & des » rois, mais les plus fameux capitaines de l'antiquité, qu'ils peignirent pleins du même esprit » que ces bergers; ayant, à leur exemple, fait » comme une espèce de vœu de ne parler jamais » & de n'entendre jamais parler que d'amour : de » sorte qu'au lieu que d'Urfé, dans son ASTRÉE, » de bergers très-frivoles avoit fait des héros » de *Roman* considérables; ces auteurs, au contraire, des héros les plus considérables de l'Histoire firent des bergers très-frivoles, & quelquefois même des bourgeois encore plus frivoles que ces bergers. Leurs ouvrages néanmoins » ne laissèrent pas de trouver un nombre infini » d'admirateurs & eurent long temps une fort » grande vogue.

» Mais ceux qui s'attirèrent le plus d'applaudissements, ce furent le *Cyrus* & la *Clélie* de mademoiselle de Scudéri, sœur de l'auteur du même » nom. Cependant non seulement elle tomba dans » la même puérilité, mais elle la poussa encore à » un plus grand excès : si bien qu'au lieu de » représenter, comme elle devoit, dans la personne de Cyrus, un roi promis par les prophêtes, tel qu'il est exprimé dans la Bible; » ou, comme le peint Hérodote, le plus grand » conquérant que l'on eût encore vu; ou enfin » tel qu'il est figuré dans Xénophon, qui a fait » aussi bien qu'elle un *Roman* de la vie de ce » prince; au lieu, dis-je, d'en faire un modèle » de toute perfection, elle en composa un Artamène, plus fou que tous les Céladons & » les Sylvandres, qui n'est occupé que du seul » soin de sa Mandane, qui ne fait du matin au » soir que lamenter, gémir, & filer le parfait » amour.

» Elle a encore fait pis dans son autre *Roman* » intitulé CLÉLIE, où elle représente tous les » héros & toutes les héroïnes de la république » romaine naissante, les Horatius-Coclès, les » Mutius-Scévola, les Brutus, les Clélie, les » Lucrèce, encore plus amoureux qu'Artamène; » ne s'occupant qu'à tracer des cartes géographi- » ques d'amour, qu'à se proposer les uns aux » autres des questions & des énigmes galantes, » en un mot, qu'à faire tout ce qui paroît le » plus opposé au caractère & à la gravité héroïque » de ces premiers romains ».

Voilà d'excellentes remarques de Despréaux. Madame la comtesse de la Fayette dégoûta le Public des fadaises ridicules dont nous venons de parler. L'on vit dans sa *Zaïde* & dans la *Princesse de Clèves*, des peintures véritables & des aventures naturelles décrites avec grâce. Le Comte Hamilton eut l'art de les tourner dans le goût agréable & plaisant qui n'est pas le burlesque de Scarron. Mais la plupart des autres *Romans* qui leur ont succédé dans ce siècle sont, ou des productions dénuées d'imagination, ou des ouvrages propres à gâter le goût, ou, ce qui est pis encore, des peintures obscènes dont les honnêtes gens sont révoltés (1). Enfin les anglois ont heureusement imaginé depuis peu de tourner ce genre de fictions à des choses utiles, & de les employer pour inspirer, en amusant, l'amour des bonnes mœurs & de la vertu, par des tableaux simples, naturels, & ingénieux, des évènements de la vie. C'est ce qu'ont exécuté, avec beaucoup de gloire & d'esprit, MM. Richardson & Fielding.

Les *Romans*, écrits dans ce bon goût, sont peut-être la dernière instruction qu'il reste à donner à une nation assez corrompue, pour que toute autre lui soit inutile. Je voudrois qu'alors la composition de ces livres ne tombât qu'à d'honnêtes gens, sensibles, & dont le cœur se peignît dans leurs écrits; à des auteurs, qui ne fussent pas au dessus des foiblesses de l'humanité, qui ne montrassent pas tout d'un coup la vertu dans le ciel hors de la portée des hommes; mais qui la leur fissent aimer, en la peignant d'abord moins austère; & qui ensuite, du sein des passions, où l'on peut succomber & s'en repentir, sussent les conduire insensiblement à l'amour du bon & du bien.

Il semble donc, comme d'autres l'ont dit avant moi, que le *Roman* & la Comédie pourroient être aussi utiles qu'ils sont généralement nuisibles. L'on y voit de si grands exemples de constance, de vertu, de tendresse, & de désintéressement, de si beaux & de si parfaits caractères, que, quand une jeune personne jette de là sa vûe sur tout ce qui l'entoure, ne trouvant que des sujets indignes ou fort au dessous de ce qu'elle vient d'admirer, je m'étonne avec La Bruyère qu'elle soit capable pour eux de la moindre foiblesse.

D'ailleurs on aime les *Romans* sans s'en douter, à cause des passions qu'ils peignent & de l'émotion qu'ils excitent : on peut par conséquent tourner avec fruit cette émotion & ces passions. On réussiroit d'autant mieux, que les *Romans* sont des ouvrages plus recherchés, plus débités, & plus avidement goûtés, que tout ouvrage de Morale & autres qui demandent une sérieuse application d'esprit. En un mot, tout le monde est capable de lire les *Romans*, presque tout le monde les lit; & l'on ne trouve qu'une poignée d'hommes qui s'occupent entièrement des sciences abstraites de Platon, d'Aristote, ou d'Euclide. (*Le chevalier de* JAUCOURT.)

(¶ » Ce que l'on appelle proprement *Romans*, » dit le savant Huet, sont des fictions d'aventures » amoureuses, écrites en Prose avec art, pour le » plaisir & l'instruction des lecteurs. Je dis des *Fic-* » *tions*, pour les distinguer des histoires véritables. » J'ajoûte d'*Aventures amoureuses*, parce que » l'amour doit être le principal sujet du *Ro-* » *man* ».

Je suis bien étonné, je l'avoue, qu'un écrivain si grave adopte une pareille règle : il a pris apparemment le fait pour le droit; & parce que jusqu'à lui il n'avoit paru aucun *Roman* dont le sujet principal ne fût l'amour, il en aura conclu que c'étoit une loi pour tous les *Romanciers*. Mais le sujet principal de *Séthos* n'est pas l'amour; l'amour n'y est qu'en épisode, & pour délasser un peu le lecteur du sérieux des autres aventures. Le sujet principal du *Comte de Valmont* est évidemment de rendre sensibles les droits de la Religion sur l'esprit & le cœur de l'homme : & s'il y est question d'amour, c'est uniquement, ou pour montrer combien un amour raisonnable est conforme aux vûes de la Religion, ou pour faire connoître jusqu'à quel point un amour brutal & sans règle peut aveugler l'esprit & pervertir le cœur; mais il n'est toujours qu'épisodique dans cet excellent ouvrage.

» Il faut qu'elles soient *écrites en Prose*, con- » tinue le même auteur, pour être conformes à » l'usage de ce siècle. Il faut qu'elles soient écrites » *avec art* & sous de certaines règles; autrement, » ce sera un amas confus, sans ordre & sans beauté. » La fin principale des *Romans*, ou du moins » celle qui le doit être, est l'*instruction des* » *lecteurs*, à qui il faut toujours faire voir la

(1) ¶ Il faut savoir gré, à l'auteur de cet article, de son zèle pour le bon goût & pour le respect dû aux bonnes mœurs : mais faudra-t-il le louer de son impartialité ? Qui est-ce qui comprendra, dans la sentence qu'il vient de prononcer, les *Romans* de Le Sage, ceux de l'abbé Prevost, les *Voyages de Cyrus* par Ramsai, *Séthos* par l'abbé Terrasson, le *Siège de Calais*, la *Vie de Marianne*, & beaucoup d'autres ? Je ne veux pas du moins me rendre ici coupable de l'oubli du *Comte de Valmont*, ouvrage également digne de l'approbation des gens de Lettres & de celle des gens de bien. (*M.* BEAUZÉE.)

» vertu couronnée & le vice châtié : mais comme » l'esprit de l'homme est naturellement ennemi » des enseignements, & que son amour propre le » révolte contre les instructions; il le faut tromper » par l'apât du *plaisir*, adoucir la sévérité des » préceptes par l'agrément des exemples, & corriger ses défauts en les condamnant dans un autre. » Ainsi, le divertissement du lecteur, que le *Romancier* habile semble se proposer pour but, » n'est qu'une fin subordonnée à la principale, qui » est l'instruction de l'esprit & la correction des » mœurs : & les *Romans* sont plus ou moins réguliers, selon qu'ils se raprochent plus ou moins de » cette définition & de cette fin ».

Si l'on joint, à cette notion fondamentale de l'art du *Roman*, ce que Gordon de Percel (l'abbé Lenglet du Frénois), dans son livre *De l'usage des* Romans (chap. III), dit *des Conditions* d'un Roman *destiné pour plaire & pour instruire*; on aura à peu près la Poétique, si je peux le dire, de ce genre de composition. Mais continuons d'entendre M. Huet, qui en pose les véritables fondements.

» Je ne parle point ici des *Romans* en vers, » & moins encore des Poëmes épiques, qui, outre » qu'ils sont en vers, ont encore des différences » essencielles qui les distinguent des *Romans*... » Pétrone dit que les Poëmes doivent s'expliquer » par de grands détours, par le ministère des dieux, » par des expressions libres & hardies; de sorte » qu'on les prenne plus tôt pour des oracles qui » partent d'un esprit plein de fureur, que pour » une narration exacte & fidèle : les *Romans* sont » plus simples, moins èlevés, moins figurés dans » l'invention & dans l'expression. Les Poëmes ont » plus de merveilleux, quoique toujours vraisemblables : les *Romans* ont plus du vraisemblable, » quoiqu'ils ayent quelquefois du merveilleux. Les » Poëmes sont plus réglés & plus châtiés dans » l'ordonnance, & reçoivent moins de matière, » d'évènements, & d'épisodes : les *Romans* en » reçoivent davantage; parce qu'étant moins èlevés » & moins figurés, ils ne tendent pas tant l'esprit, » & le laissent en état de se charger d'un plus » grand nombre de différentes idées. Enfin les Poëmes ont pour sujet une action militaire ou politique, & ne traitent l'amour que par occasion : » les *Romans*, au contraire, ont l'amour pour » sujet principal, & ne traitent la Politique & la » Guerre que par incident ».

J'ai déja dit plus haut ce que je pensois de ce prétendu caractère des *Romans*; & M. Huet me fournit ici lui-même une preuve de fait contre sa doctrine; car il ajoûte tout de suite : » Je parle » des *Romans* réguliers; car la plupart des vieux » *Romans* françois, italiens, & espagnols, sont » bien moins amoureux que militaires.

» Je ne comprends point ici non plus, dit-il ensuite, ces Histoires qui sont reconnues pour » avoir beaucoup de faussetés... Ces ouvrages » sont véritables dans le gros, & faux seulement » dans quelques parties : les *Romans*, au contraire, sont [ou peuvent être] véritables dans » quelques parties, & faux dans le gros. Les uns » sont des vérités mêlées de quelques faussetés; » les autres sont des faussetés mêlées de quelques » vérités. Je veux dire que la vérité tient le dessus » dans ces Histoires; & que la fausseté prédomine » tellement dans les *Romans*, qu'ils peuvent » même être entièrement faux, & en gros & en » détail... avec cette distinction toutefois, que » la fiction totale de l'argument est plus recevable » dans les *Romans* dont les auteurs sont de médiocre fortune, comme dans les *Romans* comiques, que dans les grands *Romans*, dont les » princes & les conquérants sont les acteurs, & » dont les aventures sont illustres & mémorables...

» Enfin je mets aussi les Fables hors de mon » sujet : car les *Romans* sont des fictions de choses » qui ont pu être, & qui n'ont point été; & les » Fables sont des fictions de choses qui n'ont point » été, & n'ont pu être ».

Je ne dois pas abandonner M. Huet, sans citer encore de lui deux remarques importantes : la première, sur le goût que l'on a assez généralement pour la lecture des *Romans*; & la seconde, sur les dangers de cette lecture.

1. » Cette inclination aux fables, qui est commune à tous les hommes, ne leur vient pas » par raisonnement, par imitation, ou par coutume : elle leur est naturelle, & a son amorce » dans la disposition même de leur esprit & de » leur âme; car le désir d'aprendre & de savoir » est particulier à l'homme, & ne le distingue pas » moins des autres animaux que sa raison.... » Mais les connoissances qui l'attirent & la flattent davantage, sont celles qu'elle aquiert sans » peine, & où l'imagination agit presque seule » & sur des matières semblables à celles qui tombent d'ordinaire sous nos sens; & particulièrement si ces connoissances excitent nos passions, » qui sont les grands mobiles de toutes les actions » de notre vie. C'est ce que font les *Romans*. Il » ne faut point de contention d'esprit pour les » comprendre, il n'y a point de grands raisonnements à faire, il ne faut point se fatiguer la » mémoire, il ne faut qu'imaginer : ils n'émeuvent nos passions, que pour les apaiser; ils » n'excitent notre crainte ou notre compassion, que » pour nous faire voir, hors du péril ou de la » misère, ceux pour qui nous craignons ou que » nous plaignons; ils ne touchent notre tendresse, » que pour nous faire voir heureux ceux que nous » aimons; ils ne nous donnent de la haîne, que » pour nous faire voir misérables ceux que nous » haïssons; enfin toutes nos passions s'y trouvent » agréablement excitées & calmées. C'est pourquoi » ceux qui agissent plus par passion que par raison,

» & qui travaillent plus de l'imagination que de » l'entendement, y sont les plus sensibles ; quoi- » que les derniers le soient aussi, mais d'une autre » sorte. Ils sont touchés des beautés de l'art & » de ce qui part de l'entendement : mais les pre- » miers, tels que sont les enfants & les simples, » le sont seulement de ce qui frape leur imagi- » nation & agite leurs passions ; & ils aiment les » fictions en elles-mêmes, sans aller plus loin. » Or les fictions n'étant que des narrations vraies » en apparence & fausses en effet, les esprits des » simples, qui ne voient que l'écorce, se conten- » tent de cette apparence de vérité, & s'y plaisent ; » mais ceux qui pénètrent plus avant & vont au » solide, se dégoûtent aisément de cette fausseté : » de sorte que les premiers aiment la fausseté, » à cause de la vérité apparente qui la cache, » & les derniers se rebutent de cette image de » vérité, à cause de la fausseté effective qu'elle » cache, si cette fausseté n'est d'ailleurs ingé- » nieuse, mystérieuse, & instructive, & ne se » soutient par l'excellence de l'invention & de » l'art. S. Augustin dit en quelque endroit, que » ces faussetés, qui sont significatives & envelo- » opent un sens caché, ne sont pas des mensonges ; » mais des figures de la vérité, dont les plus sages » & les plus saints personnages, & notre Seigneur » même, se sont servis.

2. » Les meilleures choses du monde ont tou- » jours quelques suites fâcheuses : les *Romans* » en peuvent avoir de pires que l'ignorance. Je » sais de quoi on les accuse : ils dessèchent la » dévotion, ils inspirent des passions déréglées, » ils corrompent les mœurs. Tout cela peut ar- » river & arrive quelquefois : mais de quoi les » esprits mal faits ne peuvent-ils point faire un » mauvais usage ? Les âmes foibles s'empoisonnent » elles-mêmes, & font du venin de tout. Il leur » faut donc interdire l'Histoire, qui raporte tant » de pernicieux exemples ; & la Fable, où les » crimes sont autorisés par l'exemple même des » dieux . . . Si l'on dit que l'amour y est traité » d'une manière si délicate & si insinuante, que » l'amorce d'une si dangereuse passion entre aisé- » ment dans de jeunes cœurs : je répondrai que non » seulement il n'est pas périlleux, mais qu'il est » même en quelque sorte nécessaire, que les » jeunes personnes du monde connoissent cette » passion, pour fermer les oreilles à celle qui est » criminelle & pouvoir se déméler de ses artifices, » & pour savoir se conduire dans celle qui est » honnête & sainte. Ce qui est si vrai, que l'ex- » périence fait voir que celles qui connoissent moins » l'amour en sont les plus susceptibles, & que » les plus ignorantes sont les plus dupes. Ajoutez » à cela, que rien ne dérouille tant l'esprit, ne » sert tant à le façonner & à le rendre propre au » monde, que la lecture des *Romans* : ce sont » des précepteurs muets, qui succèdent à ceux du » collège, & qui aprennent à parler & à vivre » d'une méthode bien plus instructive & bien plus » persuasive que la leur, & de laquelle on peut » dire ce qu'Horace disoit de l'Iliade d'Homère, » qu'elle enseigne la Morale plus fortement & mieux » que les philosophes les plus habiles). . . (*M. Beauzée.*)

Roman de Chevalerie. Il paroît que le règne brillant de Charlemagne a été la source de tous les *Romans de chevalerie*, & de la *chevalerie* elle-même, sans qu'on voye encore sous ce règne, ainsi que dans les siècles suivants, la valeur des *chevaliers* décider presque seule du sort des combats ; mais on y remarque déja des faits d'armes particuliers.

Quoi qu'il en soit, le *Roman* de Turpin, archevêque de Rheims, ce *Roman* qu'on peut regarder comme le père de tous les *Romans de chevalerie*, n'a guère été composé, selon l'opinion commune, que sur la fin du onzième siècle, environ 250 après la mort de Charlemagne.

Gryphiander prétend qu'un moine, nommé *Robert*, est auteur de cette chronique, & qu'elle fut écrite pendant le concile de Clermont, assemblé par Urbain II, en l'année 1095. Pierre l'hermite préchoit alors la première croisade ; & l'objet du *Roman* a constamment été d'échauffer les esprits, & de les animer à la guerre contre les Infidèles. Le nom de Turpin est supposé, & le moine est certainement un fort mauvais historien.

La valeur de Charlemagne, ses hauts faits d'armes égaux à ceux des *chevaliers* les plus renommés, la force & l'intrépidité de son neveu Roland, sont bien marqués au coin de la *chevalerie* qui s'introduisit depuis son règne. Durandal est une épée que tous les *Romanciers* ont eue en vûe dans la suite ; elle coupe un rocher en deux parts, & fait cette grande opération entre les mains de Roland affoibli par la perte de son sang. Ce héros mourant sonne de son cor d'ivoire, & son dernier soupir est si terrible, que le cor en est brisé. Ces prodiges de force, raportés sans nécessité, donnent à entendre qu'ils étoient recus dans le temps que la chronique a été composée, & que l'auteur a seulement voulu parler la langue de son temps.

Il paroît, par la lecture de Turpin, que les *chevaliers* n'étoient connus ni de nom ni d'effet, avant le règne de Charlemagne, ni même durant son règne ; ce que prouve encore le silence des historiens contemporains de ce prince, ou qui ont écrit peu après sa mort. Ainsi, c'est dans l'intervalle de la vie de ce grand roi & de celle du prétendu Turpin, qu'il faut placer les premières idées de la *chevalerie* & de tous les *Romans* qu'elle a fait composer,

La *chevalerie* paroît encore avoir tiré son lustre de l'abus des légendes ; le caractère de l'esprit humain, avide du merveilleux, en a augmenté la considération ; & les rois l'ont autorisée, en soumettant, à

à quelques eſpèces de formes, d'uſages, & de lois, des nobles qui, enivrés de leur propre valeur, étoient portés à s'ériger en tyrans de leurs propres vaſſaux.

On ne négligea rien, dans ces premiers temps, de ce qui pouvoit inſpirer, à ces hommes féroces, l'honneur, la juſtice, la défenſe de la veuve & de l'orphelin, enfin l'amour des dames. La réunion de tous ces points a produit ſucceſſivement des uſages & des lois, qui ſervirent de frein à ces hommes qui n'en avoient aucun, & que leur indépendance, jointe à la plus grande ignorance, rendoit fort à craindre.

Les idées & les ouvrages *romaneſques* paſsèrent de France en Angleterre. Geoffroi de Monmouth paroît être l'original du *Brut*.

Le *Roman* de *Sangreal*, compoſé par Robert de Broon, eſt plus chargé d'amour & de galanterie que les précédents : les idées *romaneſques* gagnèrent de plus en plus. C'eſt ce *Roman* qui donna lieu aux principales aventures de la Cour du roi Artus. Ces mêmes ouvrages ſe multiplièrent, & devinrent en grande vogue ſous le règne de Philippe le Bel, né en 1268 & mort en 1314. Depuis ce temps-là ont paru tous nos autres *Romans de chevalerie*, comme *Amadis de Gaule*, *Palmerin d'Olive*, *Palmerin d'Angleterre*, & tant d'autres juſqu'au temps de Miguel Cervantès Saavedra, eſpagnol.

Il avoit été ſecrétaire du duc d'Albe; & s'étant retiré à Madrid, il y fut traité ſans conſidération par le duc de Lerme, premier miniſtre de Philippe III, roi d'Eſpagne. Alors Cervantès, pour ſe venger de ce miniſtre, qui mépriſoit les gens de Lettres & qui tranchoit du héros *chevalier*, compoſa le *Roman* de *Dom Quichotte*, ouvrage admirable, & ſatire très-fine de toute la Nobleſſe eſpagnole, qui étoit alors entêtée de chevalerie. Il publia la première partie de ce *Roman* ingénieux en 1605, la ſeconde en 1615, & mourut fort pauvre vers l'an 1620 : mais ſa réputation ne mourra jamais.

L'aboliſſement des tournois, les guerres civiles & étrangères, la défenſe des combats ſinguliers, l'extinction de la magie, du ſort, & des enchantements, le juſte mépris des légendes, en un mot, une nouvelle face que prit la France & l'Europe ſous le règne de Louis XIV, changea la bravoure & la galanterie *romaneſque* en une galanterie plus ſpirituelle & une bravoure plus tranquile. On en vint à ne plus goûter les faits inimitables d'Amadis;

Tant de châteaux forcés, de géants pourfendus,
De chevaliers occis, d'enchanteurs confondus . . .

On ſe livra aux charmes des deſcriptions propres à inſpirer la volupté de l'amour; à ces mouvements heureux & paiſibles, autrefois dépeints dans les *Romans* grecs du moyen âge; aux douceurs d'aimer ou d'être aimé; en un mot à tous ces tendres ſentiments qui ſont décrits dans l'*Aſtrée* de d'Urfé,

Où, dans un doux repos,
L'Amour occupe ſeul les plus charmants héros.

(*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

ROMANCE, ſ. f. *Littérature.* Vieille hiſtoriette écrite en vers ſimples, faciles, & naturels. La naïveté eſt le caractère principal de la *Romance.* Ce Poème ſe chante; & la Muſique françoiſe, lourde & niaiſe, eſt, ce me ſemble, très-propre à la *Romance.* La *Romance* eſt diviſée par ſtances. Moncrif en a compoſé un grand nombre : elles ſont toutes d'un goût exquis; & cette ſeule portion de ſes ouvrages ſuffiroit pour lui faire une réputation bien méritée. Tout le monde ſait par cœur la *Romance* d'*Alis* & *Alexis* : on trouvera, dans cette pièce, des modèles de preſque toutes ſortes de beautés; par exemple, de récit :

Conſeiller & notaire
Arrivent tous;
Le curé fait ſon miniſtère,
Ils ſont époux.

de deſcription :

En lui toutes fleurs de jeuneſſe
Apparoiſſoient;
Mais longue barbe, air de triſteſſe,
Les terniſſoient :
Si de jeuneſſe on doit attendre
Beau coloris,
Pâleur qui marque une âme tendre
A bien ſon prix.

de délicateſſe & de vérité :

Pour chaſſer de la ſouvenance
L'ami ſecret,
On reſſent bien de la ſouffrance
Pour peu d'effet :
Une ſi douce fantaiſie
Toujours revient;
En ſongeant qu'il faut qu'on l'oublie,
On s'en ſouvient.

de poéſie, de peinture, de force, de pathétique, & de rhythme :

Depuis cet acte de ſa rage,
Tout effrayé,
Dès qu'il fait nuit, il voit l'image
De ſa moitié,
Qui, du doigt montrant la bleſſure
De ſon beau ſein,
Appelle avec un long murmure
Son aſſaſſin.

Il n'y a qu'une oreille faite au rhythme de la Poésie & capable d'en sentir l'effet, qui puisse apprécier l'énergie de ce petit vers *Tout effrayé*, qui vient subitement s'interposer entre deux autres de mesure plus longue. (*Anonyme.*)

ROMANCIER, s. m. *Littérature.* Auteur qui compose ou qui a composé des *Romans*. On donnoit le même nom aux poètes du dixième siècle. (*Anonyme.*)

ROMANE ou ROMANCE (Langue). *Hist. des Langues.* Quelques-uns l'ont appelée Romans ou Romant, s. m. C'étoit une langue composée de celtique & de latin, mais dans laquelle celui-ci l'emportoit assez pour autoriser les noms qu'on vient de dire. Ce fut cette langue qui fut en usage durant les deux premières races : elle étoit nommée *rustique* ou *provinciale* par les romains, & par ceux qui leur succédèrent ; ce qui semble prouver qu'elle n'étoit parlée que par le peuple & les habitants de la campagne. Les auteurs du Roman d'*Alexandre* disent cependant qu'ils l'ont traduit du latin en *Roman*.

Il y avoit dans la Gaule, lorsque les françois y entrèrent, trois langues vivantes ; la latine, la celtique, & la *romane* : & c'est de celle-ci sans doute que Sulpice-Sévère, qui écrivoit au commencement du cinquième siècle, entend parler, lorsqu'il fait dire à Posthumien, *Tu vero vel celticè vel, si mavis, gallicè loquere.* La langue qu'il appeloit *gallicane* devoit être la même, qui dans la suite fut nommée plus communément la *romane* : autrement, il faudroit dire qu'il régnoit dans les Gaules une quatrième langue, sans qu'il fût possible de la déterminer ; à moins que ce ne fût un dialecte du Celtique non corrompu par le latin, & tel qu'il pouvoit se parler dans quelque canton de la Gaule avant l'arrivée des romains. Mais quelque temps après l'établissement des francs, il n'est plus parlé d'autre langue d'usage que de la *romane* & de la tudesque.

Le plus ancien monument que nous ayons de la langue *romane*, est le serment de Louis le germanique, auquel répondent les seigneurs françois du parti de Charles le chauve.

Les deux rois, Louis de Germanie & Charles le chauve, ayant à se défendre contre les entreprises de Lothaire, leur frère aîné, font entre eux, à Strasbourg, en 842, un traité de paix, dans lequel ils conviennent de se secourir mutuellement, & de défendre leurs États respectifs avec le secours des seigneurs & des vassaux qui avoient embrassé leur parti. Du côté de Charles le chauve étoient les seigneurs françois habitants de la Gaule, & du côté de Louis étoient les françois orientaux ou germains : les premiers parloient la langue *romane*, & les germains parloient la langue tudesque.

Les françois occidentaux, ou les sujets de Charles le chauve, ayant donc une langue différente de celle que parloient les françois orientaux, ou sujets de Louis de Germanie, il étoit nécessaire que ce dernier prince parlât, en fesant son serment, dans la langue des sujets de Charles, afin d'en être entendu dans les promesses qu'il fesoit ; comme Charles se servit de la langue tudesque, pour faire connoître ses sentiments aux germains : & l'un & l'autre de ces peuples fit aussi son serment dans la langue qui lui étoit particulière.

Nous ne parlerons point des serments en langue tudesque ; il ne s'agit ici que des serments en langue *romane*. On mettra d'abord le texte des serments ; au dessous, l'interprétation en un latin du temps ; & enfin, dans une troisième ligne, les mots françois usités dans les douzième & treizième siècles, qui répondent à chacun des mots des deux serments : par là on verra d'un coup d'œil la ressemblance des deux langues françoises, & leur raport commun avec le latin.

Serment de Louis, roi de Germanie.

Pro Deu amur, & pro christian poblo, & nostro commun salvament, dist
Pro Dei amore, & pro christiano poplo, & nostro communi salvamento, de istâ
Por Deu amor, & por christian pople, & nostre commun salvement, de ste

di in avant in quant Deus savir & podir me dunat, si salvarai jo cist
die in abante in quantum Deus sapere & potire mî donat, sic salvaro ego eccistum.
di en avant en quant Deu saveir & poir me donne, si salvarai-je cist

meon fradre Karlo, & in adiudha er (1) in cadhuna cosa, si cum om
meum fratrem Karlum, & in adjutum ero in quâque unâ causâ, sic quomodo homo
mon frère Karle, & en adiude serai en cas-cune cose, si cum om

per dreit son fradre salvar dist, in o quid il me altresi fazet ; & ab
per directum suum fratrem salvare debet, in hoc quid ille mî alterum-sic faceret ; & ab
per dreict son frère salver dist, en o qui il me altresi fascet ; & à

Luder nul plaid numquam prindrai qui, meon vol, cist meon fradre
Lothario nullum placitum nunquam prendero quod, meo volle, eccisti meo fratri
Lothaire nul plaid nonques prendrai qui, par mon voil, à cist mon frère

Karle in damno sit.
Karlo in damno sit.
Karle en dam seit.

(1) Je lis *er* pour *ero*, au lieu de &.

C'est, à dire : » Pour l'amour de Dieu, & » pour le peuple chrétien, & notre commun » salut, de ce jour en avant autant que Dieu m'en » donne le savoir & le pouvoir, je sauverai mon » frère Charles ici présent, & lui serai en aide dans » chaque chose, ainsi qu'un homme selon la justice » doit sauver son frère, en tout ce qu'il feroit de » la même manière pour moi; & je ne ferai avec » Lothaire aucun accord qui, par ma volonté, soit » préjudiciable à mon frère Charles ici présent ».

Serment des seigneurs françois sujets de Charles le chauve.

Si Lodhuigs sagrament, que son fradre Karlo jurat, conservat, & Karlus meos
Si Ludovicus sacramentum, quod suus frater Karlus jurat, conservat, & Karlus meus
Si Louis le sagrement, que son frère Karle jure, conserve, & Karle mon

sendra de suo part non los tanit; si jo returnar non l'int pois, ne jo,
senior de suâ parte non illud teneret; si ego retornare non illum inde possum, nec ego,
senhor de sue part né lo tanist; si je retourner ne l'ent pois, ne je,

ne neuls cui jo returnar int pois, in nulla aindha contra Loduwig non li (1) juer.
nec nullus quem ego retornare inde possum, in nullo adjuto contra Ludovicum non illi fuero.
ne nuls cui je retourner ent pois, en nul aïnde contre Louis nun li serai.

C'est à dire : » Si Louis observe le serment, » que son frère Charles jure, & que Charles mon » seigneur de sa part ne le tint point; si je » ne puis l'en détourner, ni moi, ni aucun de » ceux que je puis en détourner, ne lui serons aucu- » nement en aide contre Louis ».

On voit, par cet exemple, que la langue *romane* avoit déja autant de raport avec le françois, auquel elle a donné naissance, qu'avec le latin, dont elle sortoit. Quoique les expressions en soient latines, la syntaxe ne l'est pas; & l'on sait qu'une langue est aussi distinguée d'une autre par sa syntaxe que par son vocabulaire. *Mém. de l'Acad. des Inscript*, tom. XVII & XXVI. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

ROMANESQUE, adj. *Grammaire.* Qui tient du Roman. Il se dit des choses & des personnes. Une passion *romanesque*; des idées *romanesques*; une tête *romanesque*; un style, un tour *romanesque*; un ouvrage *romanesque*. (ANONYME.)

RONDEAU, s. m. *Poésie franç.* Le *Rondeau* est un petit poème d'un caractère ingénu, badin, & naïf; ce qui fait dire à Despréaux,

Le *Rondeau*, né gaulois, a la naïveté.

Il est composé de treize vers partagés en trois strophes inégales sur deux rimes, huit masculines & cinq féminines, ou cinq masculines & huit féminines.

Les deux ou trois premiers mots du premier vers de la première strophe servent de refrain, & doivent se trouver au bout des deux strophes suivantes, c'est à dire que le refrain doit se trouver après le huitième vers & après le treizième. Outre cela il y a un repos nécessaire après le cinquième vers.

L'art consiste à donner aux vers de chaque strophe un air original & naturel, qui empêche qu'ils ne paroissent faits exprès pour le refrain, auquel ils doivent se raporter comme par hasard.

La troisième strophe doit être égale à la première, & pour le nombre des vers & pour la disposition des rimes : la seconde strophe, inégale aux deux autres, ne contient jamais que trois vers & le refrain, qui n'est point compté pour un vers.

Ce petit poème a peut-être bien autant de difficultés que le Sonnet : on y est borné pour les rimes, & on est de plus assujéti au joug du refrain; d'ailleurs cette naïveté qu'exige le *Rondeau* n'est pas plus aisée à attraper, que le style noble & délicat du Sonnet.

Les vers de huit & de dix syllabes sont presque les seuls qui conviennent au *Rondeau* : les uns préfèrent ceux de huit; & d'autres, ceux de dix syllabes; mais c'est le mérite du *Rondeau* qui seul en fait le prix. Le vrai tour en a été trouvé par Villon, Marot, & Saint Gelais : Ronsard vint ensuite, qui le méconnut; Sarrazin, La Fontaine, & madame Des Houlières, surent bien l'attraper, mais ils furent les derniers. Les poètes plus modernes méprisent ce petit poème, parce que le naïf en fait le caractère, & que tout le monde aujourdhui veut avoir de l'esprit qui brille & qui pétille.

Après avoir donné les règles, je vas citer un exemple qui contient ces règles mêmes; il est de Voiture.

Ma foi c'est fait de moi; car Isabeau
M'a commandé de lui faire un RONDEAU :
Cela me met en une peine extrême.
Quoi ! treize vers, huit en *eau*, cinq en *ême* !
Je lui ferois aussi-tôt un bateau.

(1) Du Cange lit *fuer* pour *fuero*, au lieu de *juer* ou *iver*.

En voilà cinq pourtant en un monceau :
Fesons-en huit en invoquant Brodeau;
Et puis mettons par quelque ſtratagême,
Ma foi, c'eſt fait.

Si je pouvois encor de mon cerveau
Tirer cinq vers, l'ouvrage feroit beau :
Mais cependant me voilà dans l'onzième,
Et ſi je crois que je fais le douzième ;
En voilà treize ajuſtés au niveau :
Ma foi, c'eſt fait,

Pluſieurs lecteurs aimeront ſans doute autant ce *Rondeau*-ci de madame Des Houlières.

Entre deux draps de toile belle & bonne,
Que très-ſouvent on rechange, on ſavonne,
La jeune Iris, au cœur ſincère & haut,
Aux ieux brillants, à l'eſprit ſans défaut,
Juſqu'à midi volontiers ſe mitonne.

Je ne combats de goût contre perſonne ;
Mais franchement ſa pareſſe m'étonne ;
C'eſt demeurer ſeule plus qu'il ne faut
Entre deux draps.

Quand à rêver ainſi l'on s'abandonne,
Le traître Amour rarement le pardonne :
A ſoupirer on s'exerce bien tôt ;
Et la vertu ſoutient un grand aſſaut,
Quand une fille avec ſon cœur raiſonne
Entre deux draps.

Le refrain doit être toujours lié avec la penſée qui précède, & en terminer le ſens d'une manière naturelle ; & il plaît ſurtout, quand, repréſentant les mêmes mots, il préſente des idées un peu différentes : comme dans celui-ci, que Malleville, ſecrétaire du maréchal de Baſſompierre, fit contre Boisrobert dans le temps qu'il étoit en faveur auprès du cardinal de Richelieu. Le P. Rapin loue extrêmement ce *Rondeau* dans ſes Remarques ſur la Poéſie ; & il mérite en effet d'être ici placé.

Coiffé d'un froc bien raffiné,
Et revêtu d'un doyenné
Qui lui raporte de quoi frire,
Frère René devient meſſire,
Et vit comme un déterminé.

Un prélat riche & fortuné,
Sous un bonnet enluminé,
En eſt, s'il le faut ainſi dire,
Coiffé.

Ce n'eſt pas que frère René
D'aucun mérite ſoit orné,
Qu'il ſoit docte, qu'il ſache écrire,
Ni qu'il diſe le mot pour rire ;
Mais c'eſt ſeulement qu'il eſt né
Coiffé.

(*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) RONDEAU REDOUBLÉ. *Poéſie franç.* Cette eſpèce de *Rondeau* eſt compoſée d'une certaine quantité de ſtrophes égales entre elles, & dont le nombre dépend de celui des vers que contient la première ſtrophe : parce que chacune des ſtrophes qui ſuivent cette première, doit finir par l'un des vers de la première ; & qu'il faut en ajouter une de plus, au bout de laquelle ſe trouvent, en forme de refrain, les deux ou trois premiers mots qui commencent le poème.

Il y a donc, dans le *Rondeau redoublé*, deux ſtrophes de plus qu'il n'y a de vers dans la première : ſi la première ſtrophe, par exemple, avoit ſix vers, le poème entier auroit huit ſtrophes ; parce qu'outre la première, il en faudroit ſix autres qui ſeroient terminées ſucceſſivement par chacun des vers de la première, & une dernière pour amener le refrain.

Ordinairement les ſtrophes ſont des quatrains, & le *Rondeau redoublé* eſt par conſéquent de ſix ſtrophes. Les rimes y ſont mêlées alternativement dans chaque quatrain ; de ſorte que, ſi le premier commence par une rime féminine, le ſuivant doit commencer par une rime maſculine, & ainſi de ſuite. Il eſt clair que la néceſſité de ramener à la fin de chaque couplet un des vers du premier, ne permet que deux rimes dans tout le poème ; & que la répétition des premiers vers a naturellement amené la règle de les compoſer tous ſur la même meſure.

Voici un *Rondeau redoublé*, qui en montre les règles & un exemple.

1. *Si l'on en trouve*, on n'en trouvera guère,
2. De ces *Rondeaux* qu'on nomme *redoublés*,
3. Beaux & tournés d'une fine manière ;
4. Si qu'à bon droit la plupart ſont ſifflés.

A ſix quatrains les vers en ſont réglés
Sur double rime & d'eſpèce contraire ;
Rimes où ſoient douze mots accouplés,
1. Si l'on en trouve, on n'en trouvera guère.

Doit au ſurplus fermer ſon quaternaire
Chacun des vers au premier aſſemblés,
Pour varier toujours l'Intercalaire
2. De ces *Rondeaux* qu'on nomme *redoublés*.

Puis par un tour, tour des plus endiablés,
Veut à pieds joints ſautant la pièce entière
Les premiers mots, qu'au bout vous enfilez
3. Beaux & tournés d'une fine manière.

Dame Pareſſe, à parler ſans myſtère,
Tient nos rimeurs de ſa cape affublés;
Tout ce qui gêne eſt sûr de leur déplaire,
4. Si qu'à bon droit la plupart ſont ſifflés.

Ceux qui de gloire étoient jadis comblés,
Par beau labeur en gagnoient le ſalaire:
Ces forts eſprits, aujourdhui cherchez-les;
Signes de croix on aura lieu de faire,
Si l'on en trouve.

On ne veut plus guère aujourdhui s'aſſujétir aux difficultés de ce genre de poème, qui après tout ne ſont pas compenſées par une grande utilité. (*M. Beauzée.*)

(N.) RONDEAU simple, *Poéſie franç.* Le P. Mourgues, dans ſon *Traité de la Poéſie françoiſe*, remarque que nos vieux poètes, outre le *Rondeau redoublé* & le commun, qu'ils nommoient *Rondeau double*, en pratiquoient une troiſième ſorte qu'ils appeloient *Rondeau ſimple*, qui conſiſtoit en deux quatrains ſur mêmes rimes, & ſéparés par un diſtique, auquel le refrain étoit attaché, ainſi qu'à la fin du dernier quatrain. On n'y employoit que des vers de huit ſyllabes.

On ne fait plus de ces *Rondeaux ſimples :* mais comme la ſtructure n'en eſt pas ſi difficile que celle des deux autres eſpèces, ils peuvent aiſément revenir à la mode. En voici, pour exemple, un qui fut fait au ſujet de la modération du roi Louis XIV, qui préſenta la paix à ſes ennemis, après cette longue guerre qu'il avoit ſoutenue ſi glorieuſement contre la ligue preſque univerſelle des Puiſſances voiſines.

A dire vrai, Ligueurs jaloux,
Vous en avez un peu dans l'aîle;
Et vous l'aurez échapé belle,
Si Louis calme ſon courroux.

Comptez bien; vous trouverez tous
Flotte, ou province, ou citadelle
A dire.

Recevez la paix à genoux,
Et votre pardon avec elle,
D'avoir ôſé chercher querelle:
Il eſt trop, de Louis à vous,
A dire.

Le ſtyle de cette eſpèce de *Rondeau* doit avoir, comme celui des autres eſpèces, de l'ingénuïté, de la naïveté, & pour tout dire cette aimable *ſimpleſſe* qui nous plaît ſi fort dans les auteurs *du bon vieux temps.* (*M. Beauzée.*)

ROULEAU *ou* VOLUME, ſ. m. *Littérature.* Ce que nous appelons aujourdhui *Livre*, ſe nommoit autrefois *Rouleau* & *Volume*, du latin *Volumen*, dont la racine eſt *Volvere* (Rouler).

On ne plioit pas les feuilles pour les coudre & les relier enſemble, comme on fait aujourdhui; mais on feſoit un *Rouleau* de chaque feuille, qu'on mettoit les unes ſur les autres, en ſorte que quelquefois une matière traitée n'occupant qu'une ſeule feuille, celle-ci feſoit ſeule un *Volume:* & c'eſt ce qu'il faut entendre par ce grand nombre de *Volumes* qu'on nous dit que quelques-uns des anciens ont compoſés, & même par cette multitude prodigieuſe de *Volumes* que comprenoit la Bibliothèque d'Alexandrie. Car enfin depuis l'invention de l'Imprimerie, ſi propre à multiplier les livres avec une promptitude infiniment plus expéditive que la diligence des anciens libraires ou copiſtes, & malgré la fécondité des modernes, on n'eſt pas encore parvenu à former une bibliothèque de 700,000 *Volumes*, telle qu'étoit celle d'Alexandrie. Il faut donc convenir que la plupart des *Volumes* dont elle étoit compoſée, étoient de peu de feuilles.

Quant à ceux qui en contenoient davantage, afin d'empécher que ces feuilles *roulées* les unes ſur les autres ne ſe brouillaſſent, on prit la précaution de les coudre toutes enſemble & de n'en faire qu'un *Rouleau.*

Il eſt ſouvent parlé dans l'Écriture de ces *Rouleaux* ou *Volumes*, & les juifs en gardent encore l'uſage dans leurs Synagoges. Ce ſont, dit Léon de Modène, des peaux de vélin couſues enſemble, non avec du fil, mais avec les boyaux d'un animal monde, ſur leſquelles la loi eſt écrite avec une grande exactitude, & qu'on *roule* ſur deux bâtons de bois qui ſont aux deux bouts : on *roule* auſſi à meſure une pièce d'étoffe de lin ou de ſoie, pour conſerver l'écriture; & l'on renferme le tout dans une eſpèce de ſac ou d'étui de ſoie. Les extrémités des bâtons, qui excèdent de beaucoup le vélin, ſont garnis d'ornements d'argent, comme pommes de grenade, clochettes, couronnes, *&c.* Le même auteur ajoûte qu'il y a, dans l'*aron* ou armoire d'une Synagogue, quelquefois plus de vingt de ces *Rouleaux*, nommés *ſeſer tora* ou *livre de la loi :* celle d'Amſterdam en poſsède plus de cinquante, & un certain jour de l'année on les porte en proceſſion dans la Synagogue. Mais aucun de ces *Rouleaux* n'eſt véritablement ancien. *Voyez* Léon de Modène, *Cérémon. des juifs ;* Part. I, ch. 10. (*Anonyme.*)

* ROUTE, VOIE, CHEMIN. *Synonymes.*

Le mot de *Route* enferme dans ſon idée quelque choſe d'ordinaire & de fréquenté; c'eſt pourquoi l'on dit La *Route* de Lyon, La *Route* de Flandre. Le mot de *Voie* marque une conduite certaine vers le lieu dont il eſt queſtion; ainſi, l'on dit que les ſouffrances ſont la *Voie* du ciel. Le mot de *Chemin* ſignifie préciſément le terrein

qu'on suit, & dans lequel on marche; en ce sens on dit que les *Chemins* coupés sont quelquefois les plus courts, mais que le grand *Chemin* est toujours le plus sûr.

Les *Routes* diffèrent proprement entre elles par la diversité des places ou des pays par où l'on peut passer; on va de Paris à Lyon par la *Route* de Bourgogne ou par la *Route* de Nivernois. La différence qu'il y a entre les *Voies* semble venir de la diversité des manières dont on peut voyager; on va à Rome ou par la *Voie* de l'eau ou par la *Voie* de terre. Les *Chemins* paroissent différer entre eux par la diversité de leur situation & de leurs contours; on suit le *Chemin* pavé ou le *Chemin* des terres. (*L'abbé* GIRARD.)

(¶ Si vous allez en Champagne par la *Voie* de terre; votre *Route* ne sera pas longue, & vous aurez un beau *Chemin*. (DIDEROT.)

On dit d'une *Route*, qu'elle est belle ou ennuyeuse; à raison des agréments qu'elle présente aux voyageurs; d'une *Voie*, qu'elle est commode ou incommode, à raison des avantages qu'elle leur offre; & d'un *Chemin*, qu'il est bon ou mauvais, à raison du plus ou du moins de facilité dont il est pour la marche.) (*M.* BEAUZÉE.)

Dans le sens figuré, la bonne *Route* conduit sûrement au but; la bonne *Voie* y mène avec honneur; le bon *Chemin* y mène facilement.

On se sert aussi des mots de *Route* & de *Chemin*, pour désigner la marche. Mais il y a alors cette différence, que le premier, ne regardant que la marche en elle-même, s'emploie dans un sens absolu & général, sans admettre aucune idée de mesure ni de quantité; ainsi, l'on dit simplement Être en *Route*, Faire *Route* : au lieu que le second, ayant raport, non seulement à la marche, mais encore à l'arrivée qui en est le but, s'emploie dans un sens relatif à une idée de quantité, marquée par un terme exprès ou indiquée par la valeur de celui qui lui est joint; de sorte qu'on dit, Faire peu ou beaucoup de *Chemin*, Avancer *Chemin*. Quant au mot de *Voie*, s'il n'est en aucune façon d'usage pour désigner la marche, il l'est en revanche pour désigner la voiture ou la façon dont on fait cette marche; ainsi, l'on dit d'un voyageur, qu'il va par la *Voie* de la poste, par la *Voie* du coche, par la *Voie* du messager: mais cette idée est tout à fait étrangère aux deux autres, & tire par conséquent celui-ci hors du rang de leurs synonymes à cet égard. (*L'abbé* GIRARD.)

RUDIMENT, s. m. *Rudimentum* dérive de *Rudis* (brut, que l'art n'a point encore dégrossi) : de là le nom *Rudimentum*, pour signifier les premières notions de quelque art que ce soit, destinées aux esprits qui n'en ont encore aucune teinture.

Le mot françois *Rudiment* a une signification moins étendue; l'usage l'a restreint aux éléments des langues, & même en quelque manière à ceux de la langue latine. J'ai déja dit, au *mot* MÉTHODE, ce que je pense sur cette sorte d'ouvrages: je n'en répèterai ici qu'une seule chose; c'est que les livres élémentaires sont, de tous les livres, les plus difficiles à bien faire, & ceux néanmoins que l'on entreprend le plus aisément. Combien d'auteurs *rudimentaires* ont cru (je parle même des plus habiles) qu'il leur suffisoit d'avoir lu beaucoup de latin & observé beaucoup de phrases latines, sans les avoir comparées à la règle commune de tous les idiomes, qui est l'analyse! C'est pourtant la seule voie qui nous soit ouverte pour pénétrer jusqu'au génie distinctif d'une langue : eh, que prétend nous aprendre celui qui n'a pas pénétré jusques là, ou qui même n'est pas en état d'y pénétrer? *Voyez* ANALYSE, CONSTRUCTION, ELLIPSE, INVERSION, MÉTHODE, *&c.* (*M.* BEAUZÉE.)

RUDIMENTAIRE, adj. Qui s'occupe du *Rudiment*, Qui appartient au *Rudiment*. Dans le premier sens, un auteur *rudimentaire* est celui qui a composé un *Rudiment* : & par ironie on appelle docteur *rudimentaire*, un écolier qui étudie les premiers éléments d'une langue dans un *Rudiment*. Dans le second sens, on dit, des notions *rudimentaires*, des règles *rudimentaires*, pour dire, des notions, des règles qui apartiennent au *Rudiment*, qui se trouvent ou doivent se trouver dans le *Rudiment*. (*M.* BEAUZÉE.)

RUNES, s. f. *ou* CARACTÈRES RUNIQUES. *Hist. anc.* & *Litt.* C'est ainsi qu'on nomme des caractères très-différents de tous ceux qui nous sont connus dans une langue que l'on croit être le celtique, que l'on trouve gravés sur des rochers, sur des pierres, & sur des bâtons de bois, qui se rencontrent dans les pays septentrionaux de l'Europe, c'est à dire, en Danemarck, en Suède, en Norwège, & même dans la partie la plus septentrionale de la Tartarie.

Le mot *Rune* ou *Runor* vient, dit-on, d'un mot de l'ancienne langue gothique, qui signifie *Couper*, *Tailler*. Quelques Savants croient que les caractères *runiques* n'ont été connus dans le Nord, que lorsque la lumière de l'Évangile fut portée aux peuples qui habitoient ces contrées; il y en a même qui croient que les *Runes* ne sont que les caractères romains mal tracés. L'Histoire romaine nous aprend que, sous le règne de l'empereur Valens, un évêque des goths établis dans la Thrace & la Mésie, nommé *Ulphilas*, traduisit la Bible en langue gothique & l'écrivit en caractères *runiques* : cela a fait croire à quelques-uns que c'étoit un évêque qui avoit été l'inventeur de ces caractères. Mais M. Mallet présume qu'Ulphilas n'a fait qu'ajouter quelques nouveaux caractères à l'alphabet *runique*, déja connu des goths: cet alphabet n'étoit composé que de seize lettres;

par conséquent il ne pouvoit rendre plusieurs sons étrangers à la langue gothique, qui devoient pourtant se trouver dans l'ouvrage d'Ulphilas. Il est certain, suivant la remarque du même auteur, que toutes les chroniques & les poésies du Nord s'accordent à attribuer aux *Runes* une antiquité très-reculée : suivant ces monuments, c'est Odin, le conquérant, le législateur, & le dieu de ces peuples septentrionaux, qui leur donna ces caractères, qu'il avoit vraisemblablement aportés de la Scythie sa patrie ; aussi trouve-t-on, parmi les titres de ce dieu, celui d'Inventeur des *Runes*. D'ailleurs on a plusieurs monuments qui prouvent, que des rois païens du Nord ont fait usage des *Runes* : dans la Blékingie, province de Suède, on voit un chemin taillé dans le roc, où l'on trouve divers caractères *runiques* qui ont été tracés par le roi Harald-Hildetand, qui étoit païen & qui régnoit au commencement du septième siècle, c'est à dire, long temps avant que l'Évangile fût porté dans ces contrées.

Les peuples grossiers du Nord n'eurent pas de peine à se persuader qu'il y avoit quelque chose de surnaturel ou de magique dans l'écriture qui leur avoit été aportée ; peut-être même qu'Odin leur fit entendre qu'il opéroit des prodiges par son secours. On distinguoit donc plusieurs espèces de *Runes*. Il y en avoit de nuisibles, que l'on nommoit *Runes amères* ; on les employoit lorsqu'on vouloit faire du mal : les *Runes secourables* détournoient les accidents : les *Runes victorieuses* procuroient la victoire à ceux qui en fesoient usage : les *Runes médicinales* guérissoient des maladies ; on les gravoit sur des feuilles d'arbres. Enfin il y avoit des *Runes* pour éviter les naufrages, pour soulager les femmes en travail, pour préserver des empoisonnements, pour se rendre une Belle favorable : mais une faute d'Orthographe étoit de la dernière conséquence ; elle exposoit la Belle à quelque maladie dangereuse, à laquelle on ne pouvoit remédier que par d'autres *Runes* écrites avec la dernière exactitude. Ces *Runes* ne différoient que par les cérémonies qu'on observoit en les écrivant, par la matière sur laquelle on les traçoit, par l'endroit où on les exposoit, par la manière dont on arrangeoit les lignes, soit en cercle, soit en serpentant, soit en triangle, *&c.* Sur quoi M. Mallet observe avec beaucoup de raison, que la Magie opère des prodiges chez toutes les nations qui y croient.

Les caractères *runiques* furent aussi employés à des usages plus raisonnables & moins superstitieux. On s'en servoit pour écrire des lettres, & pour graver des inscriptions & des épitaphes ; on a remarqué que les plus anciennes sont les mieux gravées : il est rare d'en trouver, qui soient écrites de la droite à la gauche ; mais on en rencontre assez communément, qui sont écrites de haut en bas sur une même ligne, à la manière des chinois.

De tous les monuments écrits en caractères *runiques*, il n'y en a point qui se soient mieux conservés que ceux qui ont été gravés sur des rochers : cependant on traçoit aussi ces caractères sur des écorces de bouleau, sur des peaux préparées, sur des bâtons de bois polis, sur des planches. On a trouvé des bâtons chargés de caractères *runiques*, qui n'étoient autre chose que des espèces d'almanachs. L'usage de ces caractères s'est maintenu dans le Nord long temps après que le Christianisme y eut été embrassé ; l'on assûre même qu'ils sont encore d'usage parmi les montagnards d'une province de Suède. *Voyez* l'*Introduction à l'Hist. du Danemarck*, de M. Mallet.

On a trouvé dans la Helsingie, province du Nord de la Suède, plusieurs monuments chargés de caractères qui diffèrent considérablement des *Runes* ordinaires. Ces caractères ont été déchiffrés par M. Magnus-Celsius, professeur en Astronomie dans l'université d'Upsal, qui a trouvé que l'alphabet de ces *Runes* de Helsingie étoit aussi composé de seize lettres : ce sont des traits ou des lignes courbes, qui, quoique d'ailleurs parfaitement semblables, ont des sons différents, suivant la manière dont elles sont disposées, soit perpendiculairement, soit en diagonale. On ne peut décider si les *Runes* ordinaires ont donné naissance aux caractères de Helsingie, ou si ce sont ces derniers dont on a dérivé les *Runes* ordinaires. M. Celsius croit que ces caractères ont été dérivés des lettres grèques ou romaines ; ce qui n'est guère probable, vu que jamais les grecs ni les romains n'ont pénétré dans ces pays septentrionaux. Le même auteur remarque qu'il n'y a point de caractères qui ressemblent plus à ces *Runes*, que ceux que l'on trouve encore dans les inscriptions qui accompagnent les ruines de Persépolis ou de Tchelminar en Perse. *Voyez* les *Transactions philosophiques*, n°. 445, où l'on trouvera l'alphabet des *Runes* de Helsingie, donné par M. Celsius. (*ANONYME.*)



S

* S, *Grammaire.* C'eſt la dix-neuvieme lettre & la quinzième conſonne de notre alphabet. On la nomme communément *Eſſe*, ſ. f. D'après les vûes de la *Grammaire générale* de Port-Royal, le ſyſtême du Bureau typographique, beaucoup plus raiſonnable qu'un uſage aveugle, la nomme *Se*, ſ. m. Le ſigne de la même articulation étoit chez les grecs σ ou ς, & ils l'appeloient *Sigma* : c'étoit ס chez les hébreux, qui lui donnoient le nom de *Samech*.

Cette lettre repréſente primitivement une articulatiou linguale, ſifflante, & forte, dont la foible eſt *Ze* (*Voyez* LINGUALE). Ce dont elle eſt le ſigne eſt un ſifflement, *Hoc eſt*, dit Wachter (Proleg. ſect. 2, §. 29), *halitus fortis, à tumore linguæ palato alliſus & à dentibus in tranſitu oris laceratus.* Ce ſavant étymologiſte regarde cette articulation comme ſeule de ſon eſpèce, *Nam unica ſui organi littera eſt* (*Ibid.* ſect. 3, §. 4, *in S*) ; & il juge incroyable la commutabilité, ſi je peux le dire, des deux lettres *r* & *ſ*, dont on ne peut, dit-il, aſſigner aucune autre cauſe que l'amour du changement, ſuite naturelle de l'inſtabilité de la multitude. Mais il eſt aiſé de voir qne cet auteur s'eſt trompé, même en ſuppoſant qu'il n'a conſidéré les choſes que d'après le ſyſtême vocal de ſa langue. Il convient lui-même que la langue eſt néceſſaire à cette articulation, *halitus fortis, à* TUMORE LINGUÆ *palato alliſus.* Or il regarde ailleurs (ſect. 2, §. 22) comme articulations ou lettres linguales, toutes celles *quæ motu linguæ figurantur* ; & il ajoûte que l'expérience démontre que, pour cette opération, la langue ſe meut en cinq manières différentes, qu'il appelle *Tactus*, *Pulſus*, *Flexus*, *Tremor*, & TUMOR. Voilà donc, par les aveux mêmes de cet écrivain, la lettre *S* attachée à la claſſe des linguales, & caractériſée dans cette claſſe par *tumor*, l'un des cinq mouvements qu'il attribue à la langue : il avoit donc poſé, ſans y prendre garde, les principes néceſſaires pour expliquer les changements de *r* en *S* & de *S* en *r*, qui ne devoient pas lui paroître incroyables, mais qu'il devoit juger très-naturels, ainſi que bien d'autres qui portent tous ſur l'affinité des lettres commuables.

La plus grande affinité de la lettres *S* eſt avec la lettre *z*, telle que nous la prononçons en françois : elles ſont produites l'une & l'autre par le même mouvement organique, avec la ſeule différence du plus ou du moins de force ; *S* eſt le ſigne de l'articulation ou exploſion forte, *z* eſt celui de l'articulation ou exploſion foible. De là vient que nous ſubſtituons ſi communément la prononciation du *z* à celle de *S* dans les mots qui nous ſont communs avec les latins, chez qui *S* avoit toujours la prononciation forte : ils diſoient *manſio* ; nous diſons *maizon*, quoique nous écrivions *maiſon* : ils écrivoient *miſeria*, & prononçoient comme nous ferions dans *miceria* ; nous écrivons d'après eux *misère*, & nous prononçons *mizère*.

Le ſecond degré d'affinité de l'articulation *ſ* eſt avec les autres articulations linguales ſifflantes ; mais ſurtout avec l'articulation *che*, parce qu'elle eſt forte. C'eſt l'affinité naturelle de *ſ* avec *ch*, qui fait que nos graſſayeuſes diſent de *meſſants ſoux* pour *de méchants choux*, *des ſeveux* pour *des cheveux*, *M. le ſevalier* pour *M. le chevalier*, *&c.* C'eſt encore cette affinité qui a conduit naturellement les anglois à faire de la lettre *S* une lettre auxiliaire, qui avec *h* repréſente l'articulation qui commence chez nous les mots *chat*, *cher*, *chirurgien*, *chocolat*, *chute*, *chou* : nous avons choiſi pour cela la lettre *c*, que nous prononçons ſouvent comme *ſ* ; mais puiſque c'eſt la vraie raiſon de notre choix, ayons donc le courage de prendre le *ç* cédillé, qui eſt le ſigne conſtant du ſifflement, & qui empêchera de prononcer *choriſte* comme *çhômer* : les allemands ont pris ces deux lettres avec *h* pour la même fin, & ils écrivent *ſchild* (bouclier), que nous devons prononcer *çhild*, comme nous diſons dans *çhilderic*. C'eſt encore par la même raiſon d'affinité que l'uſage de la prononciation allemande exige que, quand la lettre *S* eſt ſuivie immédiatement d'une conſonne au commencement d'une ſyllabe, elle ſe prononce comme leur *ſch* ou le *çh* françois ; & que les picards diſent *çhelui*, *çhelle*, *çheux*, *çhent*, &c, pour *celui*, *celle*, *ceux*, *cent*, que nous prononçons comme s'il y avoit *ſelui*, *ſelle*, *ſeux*, *ſent*.

Le troiſième degré d'affinité de l'articulation *S*, eſt avec l'articulation gutturale ou l'aſpiration *h*, parce que l'aſpiration eſt de même une eſpèce de ſifflement, qui ne diffère de ceux qui ſont repréſentés par *ſ*, *z*, & même *v* & *f*, que par la cauſe qui le produit. Ainſi, c'eſt avec raiſon que Priſcien (*Lib.* I) a remarqué, que dans les mots latins venus du grec on met ſouvent une *S* au lieu de l'aſpiration ; comme dans *ſemis*, *ſex*, *ſeptem*, *ſe*, *ſi*, *ſal*, qui viennent de ἡμὶς, ἕξ, ἑπτὰ, ἕ, εἰ, ἅλς : il ajoûte qu'au contraire, dans certains mots, les béotiens mettoient *h* pour *ſ*, & diſoient, par exemple, *muha* pour *muſa*, *propter cognationem litteræ* S *cum* H.

Le quatrième degré d'affinité eſt avec les autres articulations linguales ; & c'eſt ce degré qui explique

explique les changements respectifs des lettres *r* & *ſ*, qui paroissent incroyables à Wachter (*Voyez* R.) De là vient le changement de *ſ* en *c* dans *corme* venu de *ſorbum*, fruit qui se nomme encore plus analogiquement *ſorbe*, comme l'arbre *ſorbus* qui le porte se nomme indistinctement *cormier* ou *ſorbier*; de *c* en *ſ* dans *raiſin* venu de *racemus*: de *ſ* en *g* dans le latin *tergo* tiré du grec éolien τέρσω: de *g* en *ſ* dans le supin même *terſum* venu de *tergo*, & dans *miſer* tiré de μυγερὸς: de *ſ* en *d* dans *medius* qui vient de μέσος, & dans tous les génitifs latins en *dis* venus des noms en *ſ*, comme *lampas*, gén. *lampadis* pour *lampaſis*; *hæres* gén. *hæredis* pour *hæreſis*; *lapis*, gén. *lapidis* pour *lapiſis*; *cuſtos*, gén. *cuſtodis* pour *cuſtoſis*: *incus*, gén. *incudis* pour *incuſis*; *laus*, gén. *laudis* pour *lauſis*; *glans*, gén. *glandis* pour *glanſis*; *frons*, gén. *frondis* pour *fronſis*; *vecors*, gén. *vecordis* pour *vecorſis*: de *d* en *ſ* dans *raſer* du latin *radere*; & dans tous les mots latins ou tirés du latin composés de la particule *ad* & d'un radical commençant par *ſ*, comme *aſſervare*, *aſſimilare*, *aſſurgere*, & en françois *aſſeſſeur*, *aſſidu*, *aſſomption*, *aſſujétir*: de *ſ* en *t* dans *ſaltus* qui vient de ἄλσος, & dans tous les génitifs latins en *tis* venus avec crément des noms terminés par *ſ*, comme *ætas*, gén. *ætatis*; *miles*, gén. *militis*; *lis*, gén. *litis*; *compos*, gén. *compotis*; *virtus*, gén. *virtutis*; *ars*, gén. *artis*; *expers*, gén. *expertis*; *ſors*, gén. *ſortis*; *fons*, gén. *fontis*; *dens*, gén. *dentis*; & ce changement étoit si commun en grec, qu'il est l'objet d'un des dialogues de Lucien, où le *ſigma* se plaint que le *tau* le chasse de la plupart des mots: de *t* en *ſ* dans *nauſea* venu de ναυτία; & presque partout où nous écrivons *ti* avant une voyelle, ce que nous prononçons par *ſ*, *action*, *patient*, *factieux*, comme s'il y avoit *acſion*, *paſſient*, *facſieux*; & dans ces cas-là ne seroit-il pas sage d'avertir du sifflement du *t* par la cédille, qui en est le signe naturel?

Enfin le dernier & le moindre degré d'affinité de l'articulation *ſ*, est avec celles qui tiennent à d'autres organes, par exemple, avec les labiales. Les exemples de permutation entre ces espèces sont plus rares, cependant on trouve encore *ſ* changée en *m* dans *rurſum* pour *rurſus*, & *m* en *ſ* dans *ſors* venu de μόρος; *ſ* changée en *n* dans *ſanguinis*, *ſanguinaire*, venus de *ſanguis*; & *n* changée en *ſ* dans *plus* tiré de πλέον; *&c.*

Il faut encore observer un principe étymologique, qui semble propre à la lettre *ſ* relativement à notre langue: c'est que dans la plupart des mots que nous avons empruntés des langues étrangères, & qui commencent par la lettre *ſ* suivie d'une autre consonne, nous avons mis *e* avant *ſ*; comme dans *eſcarbot* de σκάραβος, *eſprit* de *ſpiritus*, *eſquif* de σκάφη, *eſtomac* de *ſtomachus*. Nous avons encore beaucoup de mots qui ont une pareille origine, mais d'où l'usage a retranché *ſ* par laps de temps, en ne laissant subsister que l'*e* que la Prosthèse y avoit mis d'abord: comme *école* pour *eſcole*, de *ſchola*; *épier* pour *eſpier*, de *ſpeculari*; *étang* pour *eſtang*, de *ſtagnum*.

Il me semble que nous pouvons attribuer l'origine de cette Prosthèse à notre dénomination alphabétique *eſſe* de la lettre *S*: la difficulté de prononcer de suite deux consonnes a conduit insensiblement à prendre, pour point d'appui de la première, le son *e* que nous trouvons dans son nom.

Mais, dira-t-on, cette difficulté auroit dû influer sur tous les mots qui ont une origine semblable, & elle n'a pas même influé sur tous ceux qui viennent d'une même racine; nous disons *eſpace* & *ſpacieux*, *eſprit* & *ſpirituel*, &c. Henri Estienne, dans ses *Hypomnèſes* (pag. 114), répond à cette objection: *Sed quin hæc adjectiva longè ſubſtantivis poſteriora ſint, non eſt quod dubitemus.* Je ne sais s'il est bien constaté que les mots qui ont conservé plus d'analogie avec leurs racines sont plus récents que les autres; je serois au contraire porté à les croire plus anciens, par la raison même qu'ils tiennent plus de leur origine: mais il est hors de doute que *ſpacieux*, *ſpécieux*, *ſpirituel*, *ſpongieux*, *ſtudieux*, & autres semblables, se sont introduits dans notre langue, ou dans un autre temps, ou par des moyens tout autres, que les mots *eſpace*, *eſpèce*, *eſprit*, *éponge*, anciennement *eſponge*, *étude*, originairement *eſtude*; & que c'est là l'origine de leurs différentes formations.

Quoi qu'il en soit, cette Prosthèse a déplu ou a été négligée insensiblement dans plusieurs mots; & l'Euphonie, au lieu de supprimer l'*e* qu'une dénomination fausse y avoit introduit, en a supprimé la lettre *ſ* elle-même; comme on le voit dans les mots que l'on prononçoit & que l'on écrivoit anciennement *eſtat*, *eſternuer*, *eſcrire*, *eſcole*, *eſcureuil*, que l'on écrit & prononce aujourdhui *état*, *éternuer*, *écrire*, *école*, *écureuil*, & qui viennent de *ſtatus*, *ſternutare*, *ſcribere*, *ſchola*, σκιοῦρος. Si l'on ne conservoit cette observation, quelque étymologiste diroit un jour que la lettre *ſ* a été changée en *e* dans ces mots: mais comment expliqueroit-il le méchanisme de ce changement?

Le détail des usages de la lettre *ſ* dans notre langue occupe assez de place dans la *Grammaire françoiſe* de l'abbé Regnier, parce que de son temps on écrivoit encore cette lettre dans les mots de la prononciation desquels l'Euphonie l'avoit supprimée: aujourdhui que l'Orthographe est plus rapprochée de la prononciation, elle n'a plus rien à observer sur les *ſ* qui ne se prononcent pas, à la réserve du seul mot *eſt*, ou de quelques noms propres de famille, qui, rigoureusement parlant, ne sont pas du corps de la langue.

Pour ce qui concerne notre manière de prononcer la lettre *ſ* quand elle est écrite, on peut établir quelques observations assez certaines.

1°. On la prononce avec un sifflement fort au commencement du mot; comme dans *ſavant*, *ſelon*, *ſéminaire*, *ſermon*, *ſitué*, *ſoleil*, *ſupérieur*, *ſeul*, *ſouvent*, &c: quand elle eſt au milieu du mot, précédée ou ſuivie d'une autre conſonne; comme dans *Abſalon*, *converſer*, *inſidieux*, *conſolé*, *inſulte*, *pſeudonyme*, *abſoudre*, &c; *baſtonade*, *eſpace*, *diſque*, *hoſpice*, *bruſquer*, *Euſtache*, *mouſtache*, &c: & quand elle eſt elle-même redoublée, comme dans *paſſer*, *eſſai*, *miſſion*, *boſſu*, *pruſſien*, *mouſſe*, &c.

(¶ Il faut pourtant excepter de cette règle les mots *Alſace*, *alſacien*, *balſamine*, *balſamique*, *tranſaction*. *tranſiger*, *tranſitif*, *intranſitif*, *tranſition*, *tranſitoire*, dans leſquels *ſ* ſe prononce comme *z* avec un ſifflement doux. Il ſeroit bien plus analogique & plus avantageux d'écrire avec *z* *Alzace*, *alzacien*, *balzamine*, *balzamique*, *tranzaction*, *tranziger*, *tranzitif*, *intranzitif*, *tranzition*, *tranzitoire*; au lieu de charger notre Orthographe, que tout le monde doit ſavoir, d'une vaine exception introduite par reſpect pour l'Étymologie, que perſonne n'eſt obligé de connoître, que ſi peu de gens connoiſſent, qui eſt d'une ſi mince utilité à ceux qui l'entendent, & dont les amateurs ont tant de facilité à s'aſſûrer ſans donner gratuïtement des entraves au reſte immenſe de la nation.)

2°. On prononce *ſ* avec un ſifflement foible comme *z*, quand elle eſt ſeule entre deux voyelles; comme dans *raſé*, *héſiter*, *misère*, *roſe*, *infuſion*, *creuſet*, *blouſe*, &c: & quand à la fin d'un mot il faut la faire entendre à cauſe de la voyelle qui commence le mot ſuivant; comme dans *je n'ai pas été*, *mes opérations*, *ſoucis extravagants*, *de bons avis*, *héros illuſtres*, *plus habiles*, *nœuds indiſſolubles*, *vous y penſerez*, &c.

(¶ Voici encore une exception à la première partie de cette ſeconde règle: la lettre *ſ* ſe prononce forte, quoique ſeule entre deux voyelles, dans les mots *aſymmetrie*, *aſymptote*, *aſymptotique*, *aſyndéton*, *déſuétude*, *impariſyllabe*, *monoſyllabe*, *monoſyllabique*, *paraſol*, *pariſyllabe*, *pariſyllabique*, *polyſyllabe*, *polyſynodie*, *preſéance*, *préſuppoſer*, *préſuppoſition*, *reſacrer*, *reſaigner*, *reſaiſir*, *reſaluer*, *reſarcelé*, *reſaſſer*, *vraiſemblable*, *vraiſemblablement*, *vraiſemblance*, & peut-être dans quelques autres. C'eſt encore une exception bizarre, qui n'a aucun fondement raiſonnable, qui expoſe la multitude à prononcer mal, & qu'il eſt très-aiſé de ramener à la règle ſans aucun inconvénient réel.

On a propoſé de jeter un tiret entre les deux parties de chacun de ces mots, qui en effet ſont tous compoſés; & j'avoue que j'avois d'abord approuvé cet expédient, parce que la lettre *ſ* ſe trouvoit initiale dans la ſeconde partie, & ſe prononçoit forte, ſuivant la première règle. Mais quel moyen donnera-t-on à la multitude de reconnoître les mots compoſés? pourquoi aſſujétiroit-on ceux dont il s'agit à être diviſés ſans y aſſujétir tous les autres, comme *contredire*, *contrefaire*, *introduire*, *interrompre*, *ſuperpoſition*, *ſurfaire*, *tranſpoſer*, &c? Épargnons, tant qu'il eſt poſſible, la multiplication des règles inutiles & l'embarras des exceptions abſurdes.

Laiſſons donc de côté les conſidérations étymologiques, & avec la double *ſſ* écrivons *aſſymétrie*, *aſſymptote*, *aſſymptotique*, *aſſyndéton*, *déſſuétude*, *impariſſyllabe*, *monoſſyllabe*, *monoſſyllabique*, *paraſſol*, *pariſſyllabe*, *pariſſyllabique*, *polyſſyllabe*, *polyſſynodie*, *preſſéance*, *préſſuppoſer*, *préſſuppoſition*, *reſſacrer*, *reſſaigner*, *reſſaiſir*, *reſſaluer*, *reſſarcelé*, *reſſaſſer*, *vraiſſemblable*, *vraiſſemblablement*, *vraiſſemblance*. Rien de plus ſimple, que de regarder *ſſ* comme un caractère ſimple, & en conſéquence d'accentuer les *e* qui précèdent, ſelon les vûes de la prononciation *reſſacrer*, *réſſuſciter*, ils *préſſent*. (*Voyez* NÉOGRAPHISME). D'ailleurs nous débarraſſons par là notre Orthographe de beaucoup de contradictions & de difficultés. Pourquoi écriroit-on *Préſéance* avec *ſ* & *Preſſentir* avec *ſſ*? tous deux ſont compoſés de *pré* & des mots *ſéance* & *ſentir*, dont chacun commence par *ſ*. Comment s'eſt-on aviſé d'écrire *Déſuétude* avec *ſ* & *Deſſaiſir* avec *ſſ*? c'eſt de part & d'autre la même particule compoſante *dé*, & de part & d'autre le ſecond radical commence par *ſ*; tout cela eſt en contradiction. Mais voici une contradiction plus frapante encore; on ôſe écrire *Reſaiſir* avec *ſ* & *Deſſaiſir* avec *ſſ*. On me répliquera peut-être que cette différence vient de celle des particules compoſantes, dont la première *re* a un *e* muet, & la ſeconde *dé* a un *é* fermé: mais la nature de *re* n'a pas empêché d'écrire avec *ſſ* les mots *Reſſembler*, *Reſſentir*, *Reſſerrer*, *Reſſortir*, *Reſſource*, *Reſſouvenir*, & beaucoup d'autres, & n'auroit pas plus empêché d'écrire *Reſſaiſir*; d'autre part, ceux qui ont introduit *Déſuétude* avec *ſ* n'ont pas jugé que *dé* exigeât *ſſ*, & devoient, pour être conſéquents, écrire de même *Déſaiſir*. Eh! ſoyons conſéquents, ne nous livrons pas inconſidérément à une routine aveugle; & nous deviendrons ſimples & lumineux. Simplifier notre Orthographe, c'eſt faciliter l'art de lire & l'art d'écrire; c'eſt donc favoriſer la propagation des lumières, c'eſt travailler à répandre de plus en plus le goût de notre langue & la gloire de notre nation.)

La Lettre *S* ſe trouve dans pluſieurs abréviations des anciens, dont je me contenterai d'indiquer ici celles qui ſe trouvent le plus fréquemment dans les livres claſſiques. S veut dire aſſez ſouvent *Servius*, ou *Sanctus*; SS, *Sanctiſſimus*; S. C, *Senatûs conſultum*; S. D, *Salutem dicit*, ſurtout aux inſcriptions des lettres; S. P. D. *Salutem plurimam dicit*; SEMP. *Sempronius*; SEPT, *Septimius*; SER, *Servilius*; SEV, *Severus*;

SEXT, *Sextus;* SP, *Spurius;* S.P.Q.R, *Senatus Populuſque romanus.*

C'étoit auſſi anciennement un caractère numéral, qui ſignifioit *ſept.* Chez les grecs, σʹ vaut 200, & σ͵ vaut 200000, le σ joint au τ en cette manière ϛʹ vaut 6. Le ſamech des hébreux ס valoit 50; & ſurmonté de deux points ס̈, il valoit 50000.

Nos monnoies frapées à Rheims ſont marquées d'une S. (*M. Beauzée.*)

(N.) SAGESSE, PRUDENCE. *Synonymes.* La *Sageſſe* fait agir & parler à propos. La *Prudence* empêche de parler & d'agir mal à propos. La première, pour aller à ſes fins, cherche à découvrir les bonnes routes, afin de les ſuivre. La ſeconde, pour ne pas manquer ſon but, tâche de connoître les mauvaiſes routes, afin de s'en écarter.

Il ſemble que la *Sageſſe* ſoit plus éclairée, & que la *Prudence* ſoit plus réſervée.

Le *Sage* emploie les moyens qui paroiſſent les plus propres pour réuſſir; il ſe conduit par les lumières de la raiſon. Le *Prudent* prend les voies qu'il croit les plus ſûres; il ne s'expoſe point dans des chemins inconnus.

Un ancien a dit, qu'Il eſt de la *Sageſſe* de ne parler que de ce qu'on ſait parfaitement, ſurtout lorſqu'on veut ſe faire eſtimer: on peut ajouter à cette maxime, qu'Il eſt de la *Prudence* de ne parler que de ce qui peut plaire, ſurtout quand on a deſſein de ſe faire aimer. (*L'abbé Girard.*)

* SAGESSE, VERTU. *Synonymes.*

(¶ Ces deux termes, également relatifs à la conduite de la vie, ſont ſynonymes ſous ce point de vûe, parce qu'ils indiquent l'un & l'autre le principe d'une conduite louable: mais ils ont des différences bien marquées.

La *Sageſſe* ſuppoſe, dans l'eſprit, des lumières naturelles ou aquiſes; ſon objet eſt de diriger l'homme par les meilleures voies. La *Vertu* ſuppoſe, dans le cœur, par tempérament ou par réflexion, du penchant pour le bien moral & de l'éloignement pour le mal; ſon objet eſt de ſoumettre les paſſions aux lois.

La *Sageſſe* eſt comme un fanal, qui montre la meilleure voie dès qu'on lui propoſe un but; mais par elle-même elle n'en a point, & les Méchants ont leur *Sageſſe* comme les Bons. La *Vertu* a un but, marqué par les lois; & elle y tend invariablement, par quelque voie qu'elle ſoit forcée d'y aller.) (*M. Beauzée.*)

La *Sageſſe* conſiſte à rendre attentif à ſes véritables & ſolides intérêts, à les démêler d'avec ce qui n'en a que l'apparence, à choiſir bien, & à ſe ſoutenir dans des choix éclairés. La *Vertu* va plus loin: elle a à cœur le bien de la ſociété; elle lui ſacrifie, dans le beſoin, ſes propres avantages; elle ſent la beauté & le prix de ce ſacrifice, & par là ne balance point à le faire quand il le faut. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

SAMARITAINS (Caractères), *Critique ſacrée.* Ce ſont les vieux *Caractères* hébreux, avec leſquels les *Samaritains* écrivirent autrefois le Pentateuque, & dont ils ſe ſervent encore aujourdhui. Ces ſortes de *Caractères* ſont affreux, & les plus incapables d'agrément de tous ceux qui nous ſont connus. C'étoient les lettres des phéniciens, de qui les grecs ont pris les leurs: le vieil alphabet ionien fait aſſez voir cette reſſemblance, comme le montre Scaliger dans ſes Notes ſur la Chronique d'Euſèbe. Ce fut de ces vieilles lettres que ſe ſervirent les prophêtes pour écrire leurs ouvrages; & ce fut avec ces mêmes *Caractères*, que le Décalogue fut gravé ſur les deux tables de pierre. Le nombre des vieux ſicles juifs que nous avons encore, avec l'inſcription *ſamaritaine*, *Jérusalem la sainte*, prouve aſſez l'antiquité de ces ſortes de *Caractères*, auxquels les *Caractères* hébreux d'aujourdhui ſuccédèrent après la captivité de Babylone. Ces derniers étoient les ſeuls que le peuple ſavoit lire alors; & cette raiſon engagea Eſdras à les employer: tous les anciens le reconnoiſſent; Euſèbe, S. Jérôme, les deux Talmuds le diſent; en un mot, c'eſt l'opinion de tous les ſavants juifs; & Cappel a fait un livre contre Buxtorf le fils, pour la confirmer. (*Le chevalier* DE *Jaucourt.*)

(N.) SAMSKRET, E, *ou* SAMSKROUTAN, *ou* SHANSCRIT, E, adj. qui ſe prend auſſi ſubſtantivement, pour déſigner l'ancienne langue des gentous ou indous, habitants de l'Indoſtan, qui eſt devenue aujourdhui la langue de leur religion, & qui n'eſt entendue que par les brames ou brahmanes les plus inſtruits; encore faut-il diſtinguer l'ancien *Samskret* & le moderne.

» La Grammaire des brahmanes, dit le P. Pons, dans une lettre datée de Careical ſur la côte de Tanjaour, du 23 Novembre 1740, & adreſſée au P. du Halde (*Lettr. édif.* nouv. édit. *Tom.* XIV, *pag.* 65); » la Grammaire des brahmanes peut » être miſe au rang des plus belles ſciences: jamais » l'analyſe & la ſynthèſe ne furent plus heureuſement » employées que dans leurs ouvrages grammaticaux » de la langue *ſamskrète* ou *ſamskroutan*.... Il » eſt étonnant que l'eſprit humain ait pu atteindre » à la perfection de l'art qui éclate dans ces » Grammaires: les auteurs y ont réduit par l'analyſe la plus riche langue du monde, à un petit » nombre d'éléments primitifs, qu'on peut regarder » comme le *caput mortuum* de la langue. Ces » éléments ne ſont par eux-mêmes d'aucun uſage, » ils ne ſignifient proprement rien, ils ont ſeulement raport à une idée; par exemple *Kru*, » à l'idée d'action. Les éléments ſecondaires, qui » affectent le primitif, ſont les terminaiſons qui

» le fixent à être nom ou verbe, celles ſelon » leſquelles il doit ſe décliner ou conjuguer, un » certain nombre de ſyllabes à placer entre l'élé- » ment primitif & les terminaiſons, quelques pré- » poſitions, *&c.* A l'aproche des élements ſecon- » daires, le primitif change ſouvent de figure; » *kru*, par exemple, devient, ſelon ce qui lui » eſt ajouté, *kar*, *kra*, *kri*, *kir*, &c. La ſynthèſe » réunit & combine tous ces éléments & en forme » une variété infinie de termes d'uſage. Ce ſont » les règles de cette union & de cette combinaiſon » des éléments, que la Grammaire enſeigne; de » ſorte qu'un ſimple écolier, qui ne ſauroit rien » que la Grammaire, peut, en opérant ſelon les » règles ſur une racine ou élément primitif, en » tirer pluſieurs milliers de mots vraîment *Sams-* » *krets* ».

M. Halhed, qui a traduit en anglois la verſion faite en perſan de l'original *Samskret* du *Code des lois des gentous*, ajoûte dans ſa préface : » La langue *ſamskrète* eſt très-abondante & très- » nerveuſe, mais le ſtyle des bons auteurs eſt ſin- » gulièrement concis. Elle ſurpaſſe de beaucoup » le grec & l'arabe dans la régularité de ſes éty- » mologies; & elle a de même un nombre pro- » digieux de termes qui dérivent de chaque racine » primitive. Les règles de la Grammaire ſont auſſi » étendues & auſſi difficiles, quoiqu'il n'y ait pas » autant d'anomalies : pour démontrer cette aſſer- » tion par un exemple, on peut obſerver qu'il y » a ſept déclinaiſons des noms, toutes employées » au ſingulier, au duel, & au pluriel; qu'elles » ſont toutes diverſes, ſuivant qu'elles ſe terminent » par une conſonne, par une voyelle longue ou » brève; & qu'elles diffèrent encore ſuivant que » les noms ſont de différents genres : on ne peut » former le nominatif d'aucun de ces noms, ſans » appliquer au moins quatre règles... & tous les » termes de la langue ſont ſuſceptibles des ſept décli- » naiſons ».

Il paroît que la nouveauté a groſſi les difficultés de la Grammaire *ſamskrète* aux ieux de M. Halhed, que ſon traducteur françois nous dit être actuellement occupé à étudier cette langue. Ce n'eſt pas en effet la multitude des règles qui rend difficile la Grammaire d'une langue; ce ſont les anomalies, les exceptions contradictoires, & plus ſouvent encore la manière dont les grammairiens enviſagent le ſyſtême de la langue. M. Alexandre Dow, autre écrivain anglois, qui a traduit dans ſa langue, du perſan de Férishta, l'*Hiſtoire de l'Indoſtan*, paroît avoir rencontré des livres élémentaires *ſamskrets* moins effrayants & plus clairs que ceux de M. Halhed; car voici comment il s'explique dans une *Diſſertation ſur la religion des brahmines*, traduite de l'anglois en françois par M. B. en *1769* (*pag.* 23) : » Quoique le *Shanſcrit* ſoit d'une » richeſſe prodigieuſe, ſes principes ſe trouvent » raſſemblés complètement dans une Grammaire » & un Vocabulaire peu volumineux; & toutes » ſes racines & ſes primitifs, dans un Traîté d'un » petit nombre de pages. Dans les dérivations & » les inflexions, ſa marche eſt ſi uniforme, qu'on » découvre, avec la plus grande facilité & au » premier coup d'œil, l'étymologie de chaque » mot. La grande difficulté, c'eſt la prononcia- » tion : elle eſt ſi rapide & ſi forcée, que, même » dans l'âge où l'organe eſt le plus flexible, il » faut un long & pénible travail pour parvenir à » prononcer correctement. Mais quand une fois on » en eſt parvenu à ce point, l'oreille eſt charmée » par l'étonnante hardieſſe & l'harmonie de cette » langue ».

» Il me paroît, dit le P. Pons, que cette lan- » gue, ſi admirable par ſon harmonie, ſon abon- » dance, & ſon énergie, étoit autrefois la langue » vivante dans les pays habités par les premiers » brahmanes : après bien des ſiècles, elle s'eſt » inſenſiblement corrompue dans l'uſage commun; » de ſorte que le langage des anciens, dans les » livres ſacrés, eſt aſſez ſouvent inintelligible aux » plus habiles, qui ne ſavent que le *Samskret* fixé » par les Grammaires ».

M. Dow ne croit pas que le *Shanſcrit* ait jamais été l'idiome commun d'aucun pays; & ſes réflexions à ce ſujet méritent d'être obſervées. » Cette » langue, dit-il (*même Diſſert.*), fut-elle, dans » un certain période de l'antiquité, la langue vul- » gaire de l'Indoſtan? ou bien a-t-elle été inventée » par les brahmines, pour être l'envelope myſté- » rieuſe de leur religion & de leur philoſophie? » C'eſt une queſtion qu'il n'eſt pas aiſé de réſoudre. » Les autres langues ont été formées fortuitement, » à meſure que les hommes ont eu des beſoins & » des idées à exprimer; mais la formation étonnante » du *Shanſcrit* paroît être bien au deſſus des pro- » ductions du haſard. Par la régularité de l'ana- » logie & de l'ordre grammatical, il ſurpaſſe de » beaucoup l'arabe; enfin il porte des preuves cer- » taines, que c'eſt avec deſſein & ſur des principes » raiſonnés, qu'il a été inventé & fixé par un » corps de Savants, qui ont recherché la régularité, » la juſteſſe, l'harmonie, la grande ſimplicité, » & l'énergie de l'expreſſion ». Cette concluſion peut ſe confirmer encore par une remarque du P. Pons, qui penſe toutefois, comme on vient de le voir, d'une manière toute différente : c'eſt que c'eſt l'art même avec lequel cette langue a été faite qui lui a donné ſon nom; car *Samskret*, dans cette langue, ſignifie littéralement *ſynthétique* ou *compoſé*.

Si les brahmines ont pu, & cela n'eſt pas ſans vraiſemblance, inventer une langue ſi régulière, ſi énergique, ſi riche, ſi harmonieuſe; pourquoi n'eſſaieroit-on pas en Europe, dans un ſiècle ſurtout qui ſe glorifie de ſes lumières, d'en inventer une qui pût au moins ſervir de moyen de communication entre les Savants de tout l'univers, qui voudroient ſe donner la peine de l'aprendre,

Le *Samskret* feroit fans doute la langue même que je propofe, fi l'on pouvoit parvenir à déterminer les brahmines à en donner une pleine communication : mais la crainte de laiffer pénétrer les myftères ou les dogmes de leur religion, qui font confignés dans des livres *famskrets*, qu'ils nomment *Bédas*, peut-être la crainte plus vive encore de laiffer connoître l'abus qu'ils en font pour leur intérêt perfonnel en trompant les peuples, les a rendus, fur la révélation des principes détaillés de leur langue, d'un fecret impénétrable.

» A la vérité, dit M. Dow, dans fa *Differtation* (*pag.* 10), » on a prétendu que le favant » Feizi, frère du célèbre Abul - Fazil, premier » fecrétaire de l'empereur Akbar, avoit lu les » Bédas, & avoit dévoilé à ce prince fameux les » principes religieux qu'ils contiennent. Comme » l'hiftoire de Feizi fait grand bruit dans l'Orient, » il eft à propos d'en raporter ici les particula- » rités.

» Mahummud - Akbar, prince d'un génie vafte » & élevé, étoit totalement dégagé de ces pré- » jugés de religion, que les hommes ordinaires » fucent avec le lait de leur mère & confervent » toute leur vie. Quoiqu'élevé dans toute la rigidité » du mahométifme, fa grande âme, dans un âge » plus mûr, rompit les chaînes de la fuperftition » & de la crédulité, dans lefquelles fes tuteurs » avoient retenu fon efprit captif pendant fa pre- » mière jeuneffe. Dans la vûe de fe choifir une » religion, ou plus tôt par un motif de curiofité, » il fe fit un point capital d'examiner en détail » tous les fyftêmes de Théologie qui règnent » parmi les hommes . . . Comme prefque toutes » les religions admettent le profélytifme ; Akbar » ne trouva aucun obftacle à fes deffeins, jufqu'à » ce qu'il en fût venu à celle des indous, fes » propres fujets : bien différents des autres fectes, » ils ne reçoivent point de convertis ; ils difent » que chacun peut aller au ciel par un chemin » particulier, quoique peut - être ils prétendent » que le leur eft le plus sûr pour arriver à cette » importante fin ; ils aiment mieux faire myftère » de leur religion, que de la faire régner fur la » terre » . . . [Je ne peux m'empêcher d'interrompre ce récit, pour remarquer le peu de fonds qu'on peut faire fur la véracité des miniftres d'une religion, qui leur infpire fi peu de charité pour les autres hommes ; & je ne faurois plus douter que ce ne foit abfolument un motif odieux d'intérêt, qui les rend fi impénétrables : *Qui malè agit, odit lucem.*]

» Tout le crédit d'Akbar ne put obtenir des » brahmines qu'ils lui révélaffent les dogmes de » leur foi : il fallut avoir recours à l'artifice, » pour fe procurer les inftructions qu'il défiroit. » L'expédient qu'il imagina de concert avec fon » premier fecrétaire Abul - Fazil, fut de faire » remettre entre les mains des brahmines le jeune » Feizi, comme un pauvre orphelin de leur tribu. » Après que Feizi eut été bien inftruit de fon » rôle, on l'envoya fecrètement à Bénarès, qui » eft le principal fiège des fciences dans l'Indoftan : » la chofe fut conduite avec tant d'adreffe, qu'un » favant brahmine prit chez lui le jeune homme » & l'èleva comme fon propre fils. Lorfque Feizi, » après dix ans d'étude, fut la langue *fhanfcrite*, » & eut aquis toutes les connoiffances que poffé- » doient les favants de Bénarès, l'empereur prit les » mefures convenables pour afsûrer fon retour.

» Il y a toute apparence que Feizi, pendant » fon féjour chez le brahmine fon patron, avoit » été touché de la beauté de fa fille unique ; & » il eft à remarquer que les femmes de race » brahmine font les plus belles de l'Indoftan. Le » vieux brahmine voyoit avec plaifir la paffion » mutuelle de ce jeune couple ; & comme il ché- » riffoit Feizi pour fes talents extraordinaires, il » lui offrit fa fille en mariage. Feizi, partagé » entre l'amour & la reconnoiffance, ne put retenir » plus long temps fon fecret : il tombe aux pieds » du vieillard, lui découvre la trahifon ; & em- » braffant fes genoux, il le fupplie, les larmes » aux ieux, de lui pardonner cet attentat contre » le meilleur des bienfaiteurs. Le brahmine de- » meure interdit & immobile d'étonnement ; & » fans proférer un feul mot de reproche, il faifit » un poignard qu'il portoit toujours à fa ceinture. » Il alloit s'en fraper : Feizi arrête fon bras, met » tout en ufage pour le fléchir, proteftant que, » s'il eft quelque moyen d'expier fon outrage, il » n'y a rien à quoi il ne foit réfolu de foufcrire. » Le brahmine, fondant en larmes, lui dit que, » s'il vouloit lui promettre deux chofes, il lui » pardonneroit & pourroit confentir à vivre. Feizi » promit fans héfiter : & ces deux chofes furent que » jamais il ne traduiroit les Bédas, ni ne révèleroit » la croyance des indous.

» On ne fait pas jufqu'à quel point Feizi garda » le ferment qu'il avoit fait de ne point révéler » à Akbar la doctrine des Bédas ; mais c'eft un fait » inconteftable que ni lui ni perfonne n'a jamais » traduit ces livres ».

Il eft donc certain que l'on ne doit pas fe promettre d'arracher aux brahmines un fecret, que l'adreffe même d'un de leurs empereurs n'a pu parvenir à connoître, ou du moins à divulguer. Toutefois le P. Pons, dans fa lettre au P. du Halde, lui parle d'un abrégé de Grammaire & d'un autre abrégé de la Verfification & de la Poéfie *famskrète*, qu'il dit lui avoir envoyés & avoir compofés lui-même, d'après plufieurs autres dont il nomme les auteurs. C'eft principalement à meffieurs des Miffions étrangères, à tirer parti de ces ouvrages, s'ils en ont connoiffance, à les faire étudier à ceux qu'ils deftinent à la miffion de l'Indoftan, à communiquer leurs lumières au Public fur cet objet, & à augmenter même, s'il eft poffible, celles de leurs prédéceffeurs dans les travaux apoftoliques.

Mais que nous connoiſſions parfaitement ou non le *Samskret*, ce qu'on nous en a dit ſuffit pour nous diriger dans la tentative du projet que j'ai propoſé : projet, non d'une écriture univerſelle, qui peindroit les objets des idées au lieu des ſons, comme notre numération en chiffres arabes, comme le chinois avec ſes 80000 caractères hiéroglyphiques, comme la langue univerſelle que le célèbre Leibnitz imaginoit ; mais d'une langue véritablement parlée ou propre à l'être, comme celle qu'avoit inventée Wilkins, évêque de Cheſter, & comme paroît être le *Samskret*.

Je crois que cette langue factice peut être plus difficile à compoſer que l'Écriture univerſelle ; mais je ſuis perſuadé auſſi qu'elle auroit de bien plus grands avantages. Plus on auroit aporté de ſoins, plus on auroit eu d'embarras & de peines à en conſtruire le ſyſtême général, à en aſſortir en détail toutes les pièces, à en fixer analogiquement toutes les familles de mots, à en ſimplifier les règles de ſyntaxe ; plus on auroit augmenté la facilité de l'aprendre, le déſir d'en faire uſage, & l'utilité qui en réſulteroit. Il n'en ſeroit pas de même d'une écriture ſymbolique : la multitude prodigieuſe de caractères qu'elle ſuppoſe, le danger perpétuel de confondre les uns avec les autres, préſentent d'abord une quantité effrayante de difficultés bien propres à en dégoûter ; & l'exemple des chinois, chez qui on ne trouve pas un lettré qui puiſſe s'aſſûrer qu'il connoît tous les caractères, ne confirme que trop l'idée qu'on doit prendre de cette manière de peindre les objets.

Je crois, 1°. que l'alphabet de la langue factice doit adopter les caractères de notre alphabet ; d'abord parce que toute l'Europe y eſt accoutumée, que c'eſt en Europe qu'il y a le plus de lumières, & que c'eſt principalement pour l'Europe que la nouvelle langue ſeroit compoſée ; enſuite parce que ces caractères ont des formes ſenſibles & diſtinctes, plus difficiles à confondre que pluſieurs caractères de certains autres alphabets. Je ne veux pas dire pour cela, qu'il faille conſerver à nos lettres la ſignification qu'elles ont aujourdhui, car je voudrois qu'on adaptât l'analogie des ſignifications à celle des figures ; que, par exemple, les conſonnes foibles fuſſent marquées par *b*, *d*, *m*, *n*, *h*, &c, & les fortes, par *p*, *q*, *w*, *u*, *y*, &c : que les voyelles fuſſent déſignées par des caractères qui n'euſſent point de correſpondants en figure, comme *a*, *e*, *c*, *o*, *r*, *x*, &c.

Il ſeroit convenable auſſi que l'alphabet préſentât d'abord les voyelles, dans l'ordre de la génération phyſique des voix qu'elles repréſenteroient ; puis les conſonnes ſelon l'ordre de leurs claſſes, & la foible immédiatement avant la forte. *Voyez* VOIX, VOYELLES, CONSONNES, &c.

Il conviendroit auſſi que les voyelles y fuſſent préſentées d'abord dans leur état primitif, qui eſt la brièveté ; puis avec l'accent de longueur ; & enfin avec un accent de naſalité.

Je crois 2°. que le choix des premiers radicaux de la langue factice ne doit être autre choſe que le choix des conſonnes, ou ſeules ou combinées par deux ou par trois, conformément aux vûes indiquées par les obſervations de Wallis dans ſa *Grammaire angloiſe* (*chap.* 14), par celles du préſident de Broſſes dans ſon *Traité de la formation méchanique des langues* (*chap.* 6), & par celles de M. Court de Gébelin dans ſon *Monde primitif analyſé & comparé avec le monde moderne.* Je renvoie à ces ouvrages, pour ne pas entrer ici dans des détails qui y ſeroient peut-être jugés ſuperflus.

Je crois 3°. que, dans cette première proviſion de radicaux, on trouvera aiſément ceux qui devront ſervir en ſous-ordre à titre d'inflexions & de terminaiſons. Les vûes qu'on aura en les joignant au radical primitif, indiqueront le choix qu'il en faudra faire ; & l'ordre dans lequel on concevra ces idées acceſſoires, marquera celui que l'on devra ſuivre dans le raprochement des radicaux ſecondaires : l'idée primitive & fondamentale ſera donc toujours exprimée par le premier radical ; les idées acceſſoires, par les radicaux ſecondaires ; & les idées purement relatives aux vûes de la Syntaxe, idées de genre, de nombre, de cas, de perſonnes, de temps, de modes, *&c*, par les derniers radicaux, qui formeront les terminaiſons.

Par exemple, dans la langue latine *ju*, originairement *iu*, qui ſe prononçoit *iou*, paroît avoir été le ſigne primitif de l'égalité, parce que ces deux voyelles coulent auſſi aiſément l'une que l'autre ; le ſigne même de l'égalité entre des objets différents, puiſque les deux voyelles ſont différentes : de là l'idée de la juſtice due à chacun indiſtinctement. Mais comment peindre cet attachement à la volonté de rendre à chacun ce qui lui eſt dû ? Les deux conſonnes *ſt*, dont la première, comme ſifflante, marque une progreſſion libre, & la ſeconde, comme dentale, préſente un obſtacle à cette progreſſion, ont paru propres, par leur réunion, à marquer la fixité, la conſtance : en raprochant les deux radicaux, on a eu le ſymbole d'une idée totale *iuſt* ou *juſt*. De là ſont nés, par l'addition des terminaiſons, l'adjectif *juſt-us*, le nom abſtrait *juſt-itia*, &c. Du radical primitif *ju*, ſont nés de même *jus*, *juris* (ce qui doit être donné également) ; *ju-dex*, qui dit ce qui apartient à chacun, juge ; *ju-dic-ium*, ce qui ſe dit ſur cela ; jugement ; *ju-dic-are*, dire activement ſur l'égalité, juger ; *&c.* Voyez (*Art.* TEMPS) comment à *judic* on a ajouté les inflexions & les terminaiſons relatives aux temps, aux perſonnes, aux nombres, aux modes.

Je crois 4°. qu'il peut être utile, dans cette langue factice, de donner aux noms & aux adjectifs autant de cas, que l'on pourra imaginer de raports différents que l'on pourroit exprimer par des prépoſitions ; mais que cela ne doit point exclure les prépoſitions, parce qu'il doit y avoir en effet de

la différence, par exemple, entre *prudemment* & *avec prudence*. Cet exemple même indiqueroit que le ſigne d'un raport ne doit pas être le même dans la terminaiſon & dans la prépoſition, afin que la différence des expreſſions ſoit plus ſenſible; cependant il peut être avantageux que ce ſoient quelques éléments de la prépoſition qui faſſent la terminaiſon, pour déſigner que des deux côtés il s'agit du même raport.

Il ſuit, ce me ſemble, de ce qui précède, que les adverbes de cette langue ne ſe formeront pas, comme dans celles que nous connoiſſons, du mot adjectif; l'adverbe n'y ſera plus qu'un cas particulier du nom : mais chaque nom fournira autant de cas adverbiaux, qu'il y aura de raports différents exprimés ou exprimables par des prépoſitions.

Je crois 5°. qu'il ſeroit avantageux de n'admettre qu'une ſeule déclinaiſon des noms, ou de ne la différencier que par raport aux genres, qui ſeroient le genre commun pour marquer l'eſpèce ſans diſtinction de ſexe, le genre maſculin, le genre féminin, & le genre neutre : cela donneroit lieu au plus à quatre déclinaiſons des noms, & à quatre différences dans la déclinaiſon unique des adjectifs.

Je crois 6°. qu'il ſeroit utile de ne point recourir aux verbes auxiliaires & de ne conjuguer tous les temps des verbes que par des inflexions & terminaiſons : qu'il faudroit à peu près comme les hébreux, mais en plus grand nombre, admettre, pour les verbes qui en ſeroient ſuſceptibles, différentes voix : quatre voix actives poſitives, la ſimple, *aimer*; l'inceptive, *commencer à aimer*; la déſitive, *ceſſer d'aimer*; la cauſative, *faire aimer* (rendre objet d'amour ou d'amitié) : quatre voix actives graduelles; la diminutive, *aimer peu*; l'augmentative, *aimer beaucoup*; la contingente, *aimer rarement*; la fréquentative, *aimer ſouvent* : quatre voix actives comparatives; celle d'égalité, *aimer autant*; celle de ſupériorité, *aimer plus*; celle d'infériorité, *aimer moins*; la ſuperlative, *aimer le plus* : enfin, douze voix paſſives, correſpondantes, ſous les mêmes dénominations, aux douze voix actives qui viennent d'être expoſées; *être aimé*, *commencer à être aimé*, *ceſſer d'être aimé*, *être fait aimé* (être rendu objet d'amour ou d'amitié), *être aimé peu*, *être aimé beaucoup*, *être aimé rarement*, *être aimé ſouvent*, *être aimé autant*, *être aimé plus*, *être aimé moins*, *être aimé le plus*.

Cela ſeroit, ſous un ſeul ſyſtême de conjugaiſon, vingt quatre voix; & il ſeroit aiſé d'en augmenter le nombre. Par exemple, ſi les caractères de l'inceptive, de la déſitive, & de la cauſative étoient une lettre ou une ſyllabe prépoſitive, en mettant la même particule devant les voix graduelles & les voix comparatives, on en formeroit de nouvelles voix qui les rendroient elles-mêmes inceptives, déſitives, & cauſatives : ce qui donneroit vingt quatre nouvelles voix actives, & autant de paſſives; & la totalité monteroit à ſoixante & douze.

Ce nombre ne doit pas effrayer; les caractères diſtinctifs de chaque voix toujours les mêmes, toujours placés de la même manière, toujours aſſujétis aux mêmes lois, ne manqueront pas de préſenter un enſemble facile à concevoir & à retenir : mais c'eſt peut-être un des plus sûrs moyens de donner à la nouvelle langue une grande & précieuſe énergie.

Je crois 7°. que la grande variété des cas donneroit bien de la facilité & de la netteté à la ſyntaxe de régime; & d'un autre côté, que la deſtination préciſe & diſtinctive de chaque cas donneroit à la nouvelle langue la liberté de ſuivre, ou à ſon gré ou au gré des circonſtances, une marche tantôt analogique & tantôt tranſpoſitive : les inverſions ſont libres en latin, elles ſont ſoumiſes à des règles de circonſtance en allemand.

Je m'arrête ici, & peut-être aurois-je dû le faire plus tôt. Ceux qui ne ſentiront pas, comme moi, l'utilité de la langue que je propoſe, ou qui la ſentant ſeront effrayés de la peine de l'aprendre, regarderont peut-être ce projet comme une chimère; & quant à l'exécution, ils ne ſe tromperont peut-être pas, quoique le *Samskret* exiſte. Quant à ceux qui ſeroient diſpoſés à entrer dans mes vûes, & qui auroient les lumières qu'exigera l'exécution; je les ai mis ſur la voie, & cela doit me ſuffire. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) SAPHIQUE, adj. C'eſt ainſi qu'on prononce ce mot, & que l'écrit l'Académie, & non *Sapphique*, comme il ſe trouve dans la première Encyclopédie. On appelle *Saphique*, dans la Poéſie grèque & latine, un vers dont on croit que *Sapho* fut l'inventrice.

C'eſt un vers hendécaſyllabe, ou de onze ſyllabes formant cinq pieds, dont le premier eſt un chorée ou trochée, le ſecond un ſpondée, le troiſième un dactyle, les deux derniers des chorées.

— ∪	— —	— ∪ ∪	— ∪	— ∪

Il eſt de règle qu'il y ait une céſure après le ſecond pied, comme dans ce vers d'Horace;

Nullus argento color eſt, avaris :

ou s'il reſte deux ſyllabes au lieu d'une, que la ſeconde ſoit élidée par la voyelle initiale du mot ſuivant, comme dans cet autre vers;

Oderit curare, & amara læto.

L'uſage ordinaire du vers *ſaphique* eſt d'en réunir

trois, ſuivis d'un vers adonique ou adonien, pour former une ſtrophe, comme celle-ci :

Scandit æratas vitioſa naves
Cura, nec turmas equitum relinquit,
Ocyor cervis & agente nimbos
Ocyor Euro.

Il y a dans Horace vingt ſix odes compoſées de cette manière. J'ai dit que tel eſt l'uſage ordinaire, parce qu'on en a quelquefois uſé autrement. Sénèque a employé les vers *ſaphiques* ſeuls dans ſes chœurs de tragédies, en y mêlant de loin à loin le vers adonique ; & dans le chœur du troiſième acte d'*Hippolyte*, les *ſaphiques* ſont abſolument ſeuls. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) SARCASME, ſ. m. Eſpèce particulière d'Ironie (*Voyez* IRONIE), d'autant plus cruelle, qu'elle tombe ordinairement ſur un ſujet déja hors d'état de s'en venger, ou parce qu'il eſt dans la plus profonde humiliation, ou parce qu'il eſt mourant, ou même parce qu'il eſt mort. Tel eſt le diſcours inſultant des juifs à Jesus-Chriſt attaché ſur la croix (*Matth.* xxvij. 40, 42, 43) :

40. *Vah! qui deſtruis templum Dei, & in triduo illud reædificas, ſalva temetipſum ; ſi filius Dei es, deſcende de cruce.*	Eh bien ! toi qui détruis le temple de Dieu, & qui le rebâtis en trois jours, ſauve-toi toi-même ; ſi tu es fils de Dieu, deſcends de la croix.
42. *Alios ſalvos fecit, ſeipſum non poteſt ſalvum facere : ſi rex Iſraël eſt, deſcendat nunc de cruce, & credimus ei.*	Il a ſauvé les autres, il ne peut ſe ſauver lui-même : s'il eſt roi d'Iſraël, qu'il deſcende maintenant de la croix, & nous croyons en lui.
43. *Confidit in Deo : liberet nunc, ſi vult, eum ; dixit enim : Quia filius Dei ſum.*	Il a mis ſa confiance en Dieu : qu'il le délivre maintenant, s'il veut ; car il a dit : Je ſuis le fils de Dieu.

Tel eſt encore le diſcours de Turnus à Eumède, après l'avoir percé de ſa propre épée (*Æneid.* xij. 359) : » C'eſt ainſi, Troyen, qu'étendu par terre » tu meſureras les campagnes de l'Heſpérie, où » tu as aporté la guerre : voilà le prix que rem- » portent ceux qui ont eu l'audace de tirer l'épée » contre moi ; voilà comme ils bâtiſſent des » villes ».

En agros & quam bello, Trojane, petiſti
Heſperiam metire jacens : hæc prœmia, qui me
Ferro auſi tentare, ferunt ; ſic mœnia condunt.

Ce langage ne peut jamais convenir qu'à un perſonnage d'une barbarie outrée, ou d'une baſſeſſe abjecte, ou emporté par une fureur aveugle. Auſſi eſt-ce à ces traits que l'on reconnoît l'impie Athalie, dans ce *Sarcaſme* blaſphématoire qu'elle adreſſe à Joſabeth (*Athal.* II, vij) :

Ce Dieu, depuis long temps votre unique refuge,
Que deviendra l'effet de ſes prédictions ?
Qu'il vous donne ce roi promis aux nations,
Cet enfant de David, votre eſpoir, votre attente.

Sarcaſme, en grec Σαρκασμὸς, nom dérivé du verbe σαρκάζειν (*carnes diducto rictu ex oſſibus detrahere*) ; ce qui ſe dit proprement des chiens affamés, & peint à merveille l'*acharnement* furieux de cette eſpèce d'Ironie. R. Σὰρξ, *caro*, chair. (*M. BEAUZÉE.*)

SATIRE, ſ. f. *Belles-Lettres. Poéſie.* Peinture du vice & du ridicule, en ſimple diſcours, ou en action.

Diſtinguons d'abord deux eſpèces de *Satire* : l'une politique, & l'autre morale ; & l'une & l'autre, ou générale, ou perſonnelle.

La *Satire* politique attaque les vices du Gouvernement. Rien de plus juſte & de plus ſalutaire dans un État démocratique ; & lorſqu'un peuple qui ſe gouverne, eſt aſſez ſage pour ſentir lui-même, qu'il peut, ou ſe tromper, ou ſe laiſſer tromper ; qu'il peut s'amolir ou ſe corrompre, donner dans des travers ou tomber dans des vices qui lui ſeroient pernicieux ; il fait très-bien d'autoriſer des cenſeurs libres & ſévères à lui dire ſes vérités, à les lui dire publiquement, & par écrit & ſur la ſcène ; à l'avertir de la décadence ou de ſes lois, ou de ſes mœurs ; à lui dénoncer ceux qui abuſent de ſa foibleſſe ou de ſa confiance, ſes complaiſants, ſes adulateurs, ſes corrupteurs intéreſſés, l'incapacité de ſes Généraux, l'infidélité de ſes juges, les rapines de ſes intendants, la mauvaiſe foi de ſes orateurs, les folles dépenſes de ſes miniſtres, les intrigues & les manèges de ſes oppreſſeurs domeſtiques, *&c*, *&c*.

Le peuple athénien eſt le ſeul qui ait eu cette ſageſſe : non ſeulement il avoit permis à la Comédie de cenſurer les mœurs publiques vaguement & en général, mais d'articuler en plein théâtre les faits répréhenſibles, de nommer, de mettre en ſcène ceux qui en étoient accuſés. Ce qui n'avoit été qu'un badinage, qu'une licence de l'ivreſſe ſur le chariot de Theſpis, devint ſérieux & important ſur le théâtre d'Ariſtophane.

C'eſt une choſe curieuſe de voir ce peuple aller en foule s'entendre traiter d'enfant crédule, ou de vieillard chagrin, capricieux, avare, imbécile, & gourmand ; s'entendre dire qu'il aime à être flatté, careſſé par ſes orateurs ; que ſes voiſins ſe moquent de lui en lui donnant des louanges ; qu'il ne veut pas voir qu'on l'abuſe, qu'on le vole, & qu'on le trahit ; qu'il vend lui-même ſes ſuffrages au plus offrant, & que celui qui ſait le mieux l'amadouer eſt ſon maître, *&c*.

On

On juge bien que la *Satire*, autorisée contre le peuple, n'avoit plus rien à ménager : de là l'audace avec laquelle Aristophane ôsa traduire en plein théâtre, d'un côté, le peuple d'Athènes, comme un imbécile vieillard, trompé & mené par Cléon; de l'autre, ce même Cléon, trésorier de l'État, comme un impudent, un voleur, un homme vil & détestable.

Athènes n'avoit pas toujours été aussi facile, aussi patiente envers les poètes *satiriques*. Aristophane lui-même avoue que, plus timide en commençant, le sort de ses prédécesseurs les plus célèbres, tels que Magnès, Cratinus, & Cratès, lui avoit fait peur; ce qui feroit entendre qu'on les avoit punis pour avoir pris trop de licence. Mais enfin le peuple avoit senti le besoin qu'il avoit d'être éclairé, repris lui-même avec aigreur, & de donner aux gens en place le frein de la honte & du blâme. Cette licence de la *Satire* avoit pourtant quelque restriction; & c'est, dans le caractère des athéniens, un trait de prudence & de dignité remarquable : ils vouloient bien qu'à portes closes, lorsqu'ils étoient seuls dans la ville, comme vers la fin de l'automne, la Comédie les traitât sans ménagement & les rendît ridicules à leurs propres ieux; mais ce qui étoit permis aux fêtes lénéennes ne l'étoit pas aux dionysiales, temps auquel la ville d'Athènes étoit remplie d'étrangers.

Lorsque le gouvernement passa des mains du peuple dans celles d'un petit nombre de citoyens, & pencha vers l'aristocratie; l'intérêt public ne tint plus contre l'intérêt de ces hommes puissants, qui ne voulurent pas être exposés à la censure théatrale. Dès lors la Comédie cessa d'être une *Satire* politique, & devint par degrés la peinture vague des mœurs.

A Rome, elle se garda bien d'attaquer le Gouvernement. Où Brumoi a-t-il pris que Plaute ait quelque ressemblance avec Aristophane? Le poète qui auroit blessé l'orgueil des patriciens, & qui auroit ôsé dire au peuple qu'il étoit la dupe, l'esclave, & la victime du Sénat; que celui-ci, engraissé de son sang & enrichi par ses conquêtes, nageoit dans l'opulence & lui refusoit tout; qu'on le jouoit avec des paraboles; qu'on l'amorçoit par de vaines promesses; que les guerres perpétuelles dont on l'occupoit au dehors, n'étoient qu'un moyen de le distraire de ses injures & de ses maux domestiques; qu'en lui fesant une nécessité d'être sans cesse sous les armes, on lui envioit même le travail de ses mains; qu'en l'appelant le maître du monde, on lui préféroit des esclaves; & que dans ce monde qu'il avoit soumis, le soldat romain n'avoit pas un toit où reposer sa vieillesse, ni le plus petit coin de terre pour le nourrir & l'inhumer : un poète enfin qui auroit ôsé parler comme les Gracches, auroit été assommé comme eux. Il n'en falloit pas tant; le seul crime d'être populaire perdoit à jamais un consul; il payoit bientôt de sa tête un mouvement de compassion pour ce peuple qu'on opprimoit.

La Comédie grèque du troisième âge, celle qui n'attaquoit que les mœurs privées en général, sans nommer, sans désigner personne, fut donc la seule qu'on admit à Rome; on l'appeloit *Palliata*. Térence l'imita d'après Ménandre; & Plaute, d'après Cratinus : mais aucun ne fut assez hardi pour imiter Aristophane, si ce n'est peut-être Névius, qui fut chassé de Rome par la faction des Nobles, sans doute pour quelque licence qu'il avoit voulu se donner.

La *Satire* politique auroit eu, sous les empereurs, une matière encore plus ample que du temps de la république; mais une seule allusion, à laquelle, sans y penser, un poète donnoit lieu, lui coutoit la vie : Émilius-Scaurus en fut l'exemple sous Tibère.

Parmi les nations modernes, la seule qui, suivant son génie, auroit pu permettre la *Satire* politique sur son théâtre, c'étoit la nation angloise : mais comme elle est toujours divisée en deux partis, il auroit fallu deux théâtres; & sur l'un & l'autre, des attaques trop violentes auroient dégénéré en discorde civile. La petite guerre des papiers publics leur a paru moins dangereuse & suffisamment défensive.

Ce qui doit étonner, c'est que dans une monarchie, la *Satire* politique ait paru sur la scène. Louis XII l'avoit permise : & en effet, lorsqu'il y a dans les mœurs publiques de grands vices à corriger, une grande révolution à faire, c'est un moyen puissant dans la main du monarque, que le fléau du ridicule. Ce sage roi l'employa donc contre les vices de son siècle, surtout contre ceux du Clergé; & afin que personne n'eût à s'en plaindre, il s'y soumit lui-même. Utile & frapante leçon! Mais le monarque qui, comme lui, voudroit donner cette licence, auroit à s'assûrer d'abord qu'il n'y auroit à reprendre en lui qu'une économie excessive : beau défaut dans un roi, quand c'est son peuple qui le juge.

Le caractère général de la Comédie est donc d'attaquer les vices & les ridicules, abstraction faite des personnes; & en cela elle diffère de la *Satire* : mais ce qui les distingue encore, c'est leur manière de procéder contre le vice qu'elles attaquent. Chaque ligne, dans Aristophane, est une insulte ou une allusion; & ce n'est pas ainsi que doit invectiver la véritable Comédie : elle met en scène & en situation le caractère qu'elle veut peindre, le fait agir comme il agiroit, & lui fait parler son langage; alors c'est le vice personnifié, qui de lui-même se rend méprisable & risible. Tel fut le Comique de Ménandre, & tel est celui de Molière. Aristophane le fait souvent ainsi, mais toujours en poète *satirique*, & non pas en poète comique : car l'un diffère encore de l'autre par l'individualité ou la généralité du

caractère qu'il expose. Traduire en ridicule un tel homme, Cléon, Lamachus, Démosthène, Euripide, ce n'est pas composer, c'est copier un caractère. La Comédie invente, & la *Satire* personnelle contrefait en exagérant : l'original de la Comédie est le vice; l'original de la *Satire* personnelle est tel homme vicieux : tout homme atteint du même vice peut se reconnoître dans le tableau comique; & dans le portrait *satirique* un seul homme se reconnoît : l'Avare de Molière ne ressemble précisément à aucun avare; le Corroyeur d'Aristophane ne peut ressembler qu'à Cléon.

La *Satire* générale des mœurs se raproche plus de la Comédie; mais il y a cette différence que j'ai déja remarquée : le poète, dans l'une, peint, comme Juvénal & Horace, le modèle idéal présent à sa pensée, & en expose le tableau; le poète, dans l'autre, personnifie son original, & l'envoie sur le théâtre s'annoncer, se peindre lui-même : Horace dit ce que fait l'avare; Plaute & Molière chargent l'avare de nous aprendre ce qu'il fait.

Dans la *Satire* personnelle, le premier des hommes est sans contredit Aristophane : farceur impudent, grossier, & bas; mais véhément, fort, énergique, rempli d'un sel âcre & mordant, d'une fécondité, d'une variété, d'une rapidité inconcevable dans les traits qu'il décoche de toute main; & si, avec l'aveu de sa République, il n'eût attaqué que la mauvaise foi, l'insolence, l'avidité, les rapines des gens en place, leurs infidélités, leurs lâches trahisons, & l'aveugle facilité du peuple à se laisser conduire par des fripons & des brigands; Aristophane eût mérité peut-être les éloges qu'il se donnoit : car la très-grande utilité de sa délation l'emporteroit sur l'odieux du caractère du délateur. Mais qu'avec la même impudence & la même rage, il se soit déchainé contre le mérite, & l'innocence, & la vertu; qu'il ait calomnié Socrate, comme il a poursuivi Cléon; voilà ce qui fera éternellement sa honte & celle d'Athènes, qui l'a souffert.

Je l'ai dit dans l'*article* ALLUSION, & je le répète : en supposant même que la *Satire* personnelle soit utile & juste, le métier en est odieux, & le *satirique* fait alors la fonction d'exécuteur : un voleur mérite d'être flétri; mais la main qui lui applique le fer brûlant se rend infame.

Molière s'est permis une fois la *Satire* personnelle dans la scène de Trissotin, mais sur un simple ridicule; & encore est-il bon de savoir que l'idée de cette scène lui fut donnée par Despréaux. Depuis, on a voulu se permettre, avec l'impudence d'Aristophane & sans aucun de ses talents, la *Satire* personnelle & calomnieuse sur le théâtre françois; & un opprobre ineffaçable a été la peine du calomniateur.

Quant à la *Satire* générale des vices, rien de plus innocent & rien de plus permis : elle présente le tableau, mais il dépend de chacun de nous d'en éviter la ressemblance. Elle a été d'usage dans tous les temps, mais plus âpre ou plus modérée. Les poètes grecs du troisième âge la mirent sur la scène : les latins, en les imitant, lui donnèrent aussi la forme dramatique; mais dénuée d'action & réduite au simple discours, elle eut encore des succès à Rome.

Horace y mit son caractère épicurien, facile, piquant, & léger. Il se joua du ridicule, & quelquefois du vice, sans y attacher plus d'importance. Sa philosophie n'étoit rien moins que sévère; il s'amusoit de tout, il ne voyoit les choses que du côté plaisant : lors même qu'il est sérieux, il n'est jamais passionné.

Juvénal, au contraire, doué d'un naturel ardent & d'une sensibilité profonde, a peint le vice avec indignation : véhément dans son éloquence, plein de chaleur & d'énergie, ce seroit le modèle des *satiriques*, s'il n'étoit pas déclamateur.

Dans Horace trop de mollesse, dans Juvénal trop d'emportement : voilà les deux excès que doit éviter la *Satire*. Légère dans les sujets légers, elle peut se jouer de la vanité & s'amuser du ridicule; mais lorsque c'est un vice sérieusement nuisible qu'elle attaque, lorsque c'est un excès ou un abus criant, elle doit être alors sévère & vigoureuse, mais juste & mesurée : l'hyperbole affoibliroit tout.

Les *Satires* de Boileau furent son premier ouvrage, & on le voit bien. Il a plus d'art, plus d'élégance, plus de coloris, que Regnier, mais moins de verve, de naturel, & de mordant. N'y avoit-il donc rien dans les mœurs du siècle de Louis XIV, qui pût lui allumer la bile ? Il n'avoit pas encore vu le monde, il ne connoissoit que les livres, & le ridicule des mauvais écrivains; son esprit étoit fin & juste, mais son âme étoit froide & lente; & de tous les genres, celui qui demande le plus de feu, c'est la *Satire*. Boileau s'amuse à nous peindre les rues de Paris ! C'étoit l'intérieur, & l'intérieur moral, qu'il falloit peindre : la dureté des pères, qui immolent leurs enfants à des vûes d'ambition, de fortune, & de vanité; l'avidité des enfants, impatients de succéder & de se réjouïr sur le tombeau des pères; leur mépris dénaturé pour des parents qui ont eu la folie de les placer au dessus d'eux; la fureur universelle de sortir de son état où l'on seroit heureux, pour aller être ridicule & malheureux dans une classe plus élevée; la dissipation d'une mère, que sa fille importuneroit, & qui, n'ayant que de mauvais exemples à lui donner, fait encore bien de l'éloigner d'elle, en attendant que, rappelée dans le monde pour y prendre un mari qu'elle ne connoît pas, elle y vienne imiter sa mère qu'elle ne va que trop connoître; l'insolence d'un jeune homme, enrichi par les rapines de son père, & qui l'en punit en dissipant son bien & en

rougissant de son nom ; l'émulation de deux époux, à qui renchérira, par ses folles dépenses & par sa conduite insensée, sur les travers, sur les égarements, sur les vices honteux de l'autre ; en un mot, la corruption, la dépravation des mœurs de tous les états où l'oisiveté règne, où le désœuvrement, l'ennui, l'inquiétude, le dégoût de soi-même & de tous ses devoirs, la soif ardente des plaisirs, le besoin d'être remué par des jouissances nouvelles, les fantaisies, le jeu vorace, le luxe ruineux, causent de si tristes ravages ; sans compter tous les sanctuaires fermés aux ieux de la *Satire*, & où le vice repose en paix. Voilà ce que l'intérieur de Paris présente au poète *satirique* ; & ce tableau, à peu de chose près, étoit le même du temps de Boileau.

Boileau affecte l'humeur âpre & sévère, pour être flatteur plus adroit ; & en même temps qu'il bafoue quelques méchants écrivains, auxquels il ne rougit pas de reprocher leur misère, il prodigue l'encens de la louange à tout ce qui peut le prôner ou le protéger à la Cour. Le généreux courage, que celui d'attaquer Cottin, Cassagne, ou Chapelain ! & contre Chapelain, qu'est-ce encore qui l'irrite ? *Qu'il soit le mieux renté de tous les beaux esprits !* Passe encore s'il l'eût voulu punir, d'avoir ôsé se déclarer pour Scudéri contre Corneille, & de s'être mélé de juger le *Cid*. Boileau, je le répète encore, avoit reçu de la nature un sens droit, un jugement solide ; & l'étude lui avoit donné tout le talent qu'on peut avoir sans la sensibilité & la chaleur de l'âme : mais il lui manquoit ces deux éléments du génie ; car il est très-vrai, comme l'a dit le vertueux & sensible Vauvenargues, que les grandes pensées viennent du cœur.

Un jeune poète de nos jours s'est essayé dans le genre de la *Satire*. Il en a fait une contre le luxe ; & dans ce coup d'essai, il a laissé loin en arrière celui que les pédants appellent le *Satirique françois* : il a fait voir de quel style brûlant, un homme profondément blessé des vices de son siècle, sait les peindre & les attaquer ; il a montré qu'on pouvoit avoir la vigueur d'Aristophane sans impudence & sans noirceur ; la véhémence de Juvénal sans déclamation ; l'agrément, la gaîté d'Horace, avec plus d'éloquence, de force, d'énergie ; & une tournure de vers aussi correcte que Boileau, avec plus de facilité, de mouvement, & de chaleur. (*M. MARMONTEL.*)

SATIRE, Poème dans lequel on attaque directement le vice, ou quelque ridicule blâmable.

Cependant la *Satire* n'a pas toujours eu le même fonds ni la même forme dans tous les temps ; elle a même éprouvé, chez les grecs & les romains, des vicissitudes & des variations si singulières, que les Savants ont bien de la peine à en trouver le fil. J'ai lu, pour le chercher & pour le suivre, les Traités qu'en ont faits, avec plus ou moins d'étendue, Casaubon, Heinsius, MM. Spanheim, Dacier, & Batteux. Voici le précis des lumières que j'ai puisées dans leurs ouvrages.

De l'origine des Satires *parmi les grecs.* Les *Satires*, dans leur premier origine, n'avoient pour but que le plaisir & la joie ; c'étoient des farces de village, un amusement ou un spectacle de gens assemblés pour se délasser de leurs travaux & pour se réjouïr de leur récolte ou de leurs vendanges. Des jeux champêtres, des railleries grossières, des postures grotesques, des vers faits sur le champ & récités en dansant, produisirent cette sorte de Poésie, à laquelle Aristote donne le nom de *Satirique* & de danse. C'est d'elle que naquit la Tragédie, qui n'eut pas seulement la même origine, mais qui en garda assez long temps un caractère plus burlesque, pour ainsi dire, que sérieux. Quoique tirée du Poème *satirique*, dit Aristote, elle ne devint grave que long temps après. Ce fut, quand ce changement lui arriva, que ce divertissement des compositions *satiriques* passa de la campagne sur les théâtres, & fut attaché à la Tragédie même, pour en tempérer la gravité qu'on s'étoit enfin avisé de lui donner.

Comme ces spectacles étoient consacrés à l'honneur de Bacchus, le dieu de la joie, & qu'ils fesoient partie de sa fête ; on crut qu'il étoit convenable d'y introduire des Satyres, ses compagnons de débauche, & de leur faire jouer un rôle également comique par leur équipage, par leurs actions, & par leurs discours. On voulut, par ce moyen, égayer le Théâtre, & donner matière de rire aux spectateurs, dans l'esprit desquels on venoit de répandre la terreur & la tristesse par des représentations tragiques. La différence qui se trouvoit entre la Tragédie & les *Satires* des grecs, consistoit uniquement dans le rire, que la première n'admettoit pas, & qui étoit de l'essence de ces dernières. C'est pourquoi Horace les appelle, d'un côté, *agrestes Satyros*, eu égard à leur origine, & *risores Satyros*, par raport à leur but principal.

Du temps auquel on jouoit ces pièces satiriques. Ainsi, le nom de *Satyre* ou *Satyri*, demeura attaché, parmi les grecs, aux pièces de Théâtre dont nous venons de parler, & qui d'abord furent entremélées dans les actes des tragédies, non pas tant pour en marquer les intervalles, que comme des intermèdes agréables, à quoi les danses & les postures bouffonnes de ces Satyres ne contribuèrent pas moins que leurs discours de plaisanterie. On joua ensuite séparément ces mêmes pièces après les représentations des tragédies ; ainsi qu'on joua à Rome, & dans le même but, les espèces de farces nommées *exodes*. *Voyez* EXODE. *Suppl.*

Ces poèmes *satiriques* furent donc la dernière partie de ces célèbres représentations des pièces dramatiques, à qui on donna le nom de *Tétralogie* parmi les grecs. *Voyez* TÉTRALOGIE.

Des personnages des Satires. Si, dans les commencements, les pièces *satiriques* n'avoient pour acteurs que des Satyres ou des sylènes, les choses changèrent ensuite. Le *Cyclope* d'Euripide, les titres des anciennes pièces *satiriques*, & plusieurs auteurs nous aprennent que les dieux ou demi-dieux & des héroïnes, comme Omphale, y trouvoient leur place & en fesoient même le sujet principal. Le sérieux se méla quelquefois parmi le burlesque des acteurs qui fesoient le rôle des sylènes ou des Satyres. En un mot, la *Satirique*, car on la nommoit aussi de ce nom, tenoit alors le milieu entre la Tragédie & l'ancienne Comédie. Elle avoit de commun avec la première la dignité des personnages qu'on y fesoit entrer, comme nous venons de voir, & qui d'ordinaire étoient pris des temps héroïques; & elle participoit de l'autre par des railleries libres & piquantes, des expressions burlesques, & un dénoûment de la fable, dénoûment le plus souvent gai & heureux. C'est ce que nous aprend le grand commentateur grec d'Homère, Eusthathius. C'est le propre du Poème *satirique*, nous dit-il, de tenir le milieu entre le Tragique & le Comique. Voilà presque le Comique larmoyant de nos jours, dont l'origine est toute grèque, sans que nous nous en fussions douté.

Différence entre les pièces satiriques *& comiques.* Quelque raport qu'il y eût entre les pièces *satiriques* & celles de l'ancienne Comédie, je ne crois pas qu'elles ayent été confondues par les auteurs anciens. Il restoit des différences assez grandes qui les distinguoient, soit à l'égard des sujets, qui, dans les pièces *satiriques*, étoient pris d'ordinaire des fables anciennes & des demi-dieux ou des héros, soit en ce que les Satyres y intervinrent avec leurs danses & dans l'equipage qui leur est propre, soit de ce que leurs plaisanteries avoient plus tôt pour but de divertir & de faire rire, que de mordre & de tourner en ridicule leurs concitoyens, leurs villes, & leurs pays, comme Horace dit de Lucilius, l'imitateur d'Aristophane & de ses pareils. J'ajoûte que la composition n'en étoit pas la même, & que l'ancienne Comédie ne se lia point aux vers ïambiques, comme firent les pièces *satiriques* des grecs. Concluons que ce fut aux poèmes dramatiques, dans lesquels intervenoient des Satyres avec leurs danses & leurs équipages, que demeura attaché, parmi les grecs, le même nom de *Satire*, celui de *Satiriques*, ou de pièces *satiriques*, σατύροι, σατυρικὰ δράματα.

Des Satires *romaines.* Ce fut parmi les romains que le mot de *Satire*, de quelque manière qu'on l'écrive, *Satira*, *Satyra*, *Satura*, ou quelque origine qu'on lui donne, fut appliqué à des compositions différentes & d'autre nature que les poèmes *satiriques* des grecs, c'est à dire, qui n'étoient, comme ceux-ci, ni dramatiques, ni accompagnés de Satyres, de leurs équipages, & de leurs danses, ni faites d'ailleurs dans le même but. On donna ce nom à Rome, en premier lieu, à un poème réglé & mélé de plaisanteries, & qui eut cours avant même que les pièces dramatiques y fussent connues, mais qui cessa ou y changea de nom, & fit place à d'autres passe-temps, comme on l'aprend de Tite-Live.

On communiqua ensuite le nom de *Satire* à un poème mélé de diverses sortes de vers, & attaché à plus d'un sujet, comme le furent les *Satires* d'Ennius, ou, comme Cicéron l'appelle, *Poëma varium & elegans*, en parlant de celles de Varron, qui étoient tout ensemble un mélange de vers & de pièces de Littérature & de Philosophie, dont il nous aprend lui-même, dans cet orateur, le but & la variété.

On donna enfin ce nom de *Satire* au poème de Lucilius, qui, au raport d'un de ses imitateurs, avoit tout le caractère de l'ancienne Comédie, *hinc omnis pendet Lucilius*; c'est à dire, par la même licence qu'il s'y donna d'y reprendre, non seulement les vices en général, mais les vicieux de son temps d'entre ses citoyens, sans y épargner même les noms des magistrats & des Grands de Rome.

Ce fut là, si on en croit Horace & bien d'autres, la première origine & le premier auteur de ce Poème inconnu aux grecs, à qui le nom de *Satire* demeura comme propre & attaché parmi les romains, & tel qu'il l'est encore aujourdhui dans l'usage des langues vulgaires. C'est aussi sur ce modèle que furent formées ensuite, comme on le sait, les *Satires* du même Horace, de Perse, & de Juvénal, sans toucher ici au caractère particulier que chacun d'eux y aporta, suivant son génie ou celui de son siècle; & c'est enfin sur ces grands exemples que les auteurs modernes françois, italiens, anglois, & autres ont formé les poèmes qu'ils ont publiés sous ce même nom de *Satires*.

Je laisse maintenant à juger de la contestation de deux savants Critiques du siècle passé; dont l'un, Casaubon, prétend que la *Satire* des romains n'a rien de commun avec les pièces *satiriques* des grecs, ni dans l'origine & la signification du mot, ni dans la chose, c'est à dire, dans la manière & dans la forme; & dont l'autre, Daniel Heinsius, au contraire, y croit trouver une même origine, une même matière, une même forme, & un même but. Il est certain qu'il y a des différences trop essencielles entre les unes & les autres pour les confondre; & par conséquent l'on doit plus tôt s'en raporter au sentiment de Casaubon, qui a le premier débrouillé cette matière dans le Traité qu'il en a mis au jour. Je vais exposer en peu de mots ces différences, parce que le Traité de Casaubon est latin, & que jusqu'à ce jour on n'a rien publié en françois sur cette matière, même dans les Mémoires de l'Académie des Inscriptions, pour la décision de cette dispute.

Différence entre les Satires *des grecs, & les* Satires *latines*. La première différence, dont on ne peut disconvenir, c'est que les *Satires* ou Poèmes *satiriques* des grecs, étoient des pièces dramatiques ou de théâtre : ce qu'on ne peut pas dire des *Satires* romaines prises dans aucun genre. Les latins eux-mêmes, quand ils font mention de la Poésie *satirique* des grecs, lui donnent le nom de *Fabula*, qui signifie le Drame des grecs, & n'attribuent jamais ce mot aux *Satires* latines.

La seconde différence vient de ce qu'il y a même quelque diversité dans le nom : car les grecs donnoient à leurs poèmes le nom de *Satyrus* ou *Satyri*, de *Satyrique*, de pièces *satyriques*, à cause des Satyres, ces hôtes des bois & ces compagnons de Bacchus, qui y jouoient leur rôle ; d'où vient qu'Horace appelle ceux qui en étoient les auteurs du nom *Satyrorum inscriptores* : au lieu que les romains ont dit *Satira* ou *Satura*, en parlant des premiers Poèmes. Cicéron appelle *Poëma varium*, les *Satires* de Varron; & Juvénal donne le nom de *Farrago* à ces *Satires*.

La troisième différence, est que l'introduction des sylènes & des Satyres qui composoient les chœurs des poèmes *satyriques* des grecs, en constituent l'essence, tellement qu'Horace s'arrête à montrer de qu'elle manière on doit y faire parler les Satyres, & ce qu'on leur doit faire éviter ou conserver. On peut y ajouter l'action de ces mêmes Satyres, puisque les danses étoient si fort de l'essence de la pièce, que non seulement Aristote les y joint, mais qu'Athénée parle nommément des trois différentes sortes de danses attachées au Théâtre, la Tragique, la Comique, & la *Satyrique*.

La quatrième différence résulte des sujets assez divers des uns & des autres. Les *Satyres* des grecs prenoient d'ordinaire le leur de sujets fabuleux; des héros, par exemple, ou des demi-dieux des siècles passés. Les *Satires* romaines s'attachoient à reprendre les vices, ou les erreurs de leur siècle & de leur patrie ; à y jouer des particuliers de Rome, un Mutius entre autres, & un Lupus dans Lucilius; un Milonius, un Nomentanus dans Horace; un Crispinus & un Locutius dans Juvénal. Je ne parle point ici de ce que ce dernier n'y épargne pas Domitien, sous le nom de Néron ; & qu'après tout, il n'y avoit rien de feint dans ces personnages & dans les actions qu'ils en étalent, ou dans les vices qu'ils en raportent.

La cinquième différence paroît encore dans la manière dont les uns & les autres traitent leurs sujets, & dans le but principal qu'ils s'y proposent. Celui de la Poésie *satyrique* des grecs, est de tourner en ridicule des actions sérieuses, de travestir pour ce sujet leurs dieux ou leurs héros, d'en changer le caractère selon le besoin, en un mot, de rire & de plaisanter ; de sorte que de tels ouvrages s'appellent en grec, *des jeux & des jouets*, *joci*, comme dit Horace ; & c'est à quoi contribuoient d'ailleurs leurs danses & leurs postures : au lieu que les *Satires* romaines, témoin celles qui nous restent & auxquelles ce nom d'ailleurs est demeuré comme propre, avoient moins pour but de plaisanter, que d'exciter de la haîne, de l'indignation, ou du mépris ; en un mot, elles s'attachent plus à reprendre & à mordre, qu'à faire rire ou à folâtrer. Les auteurs y prennent la qualité de censeurs, plus tôt que celle de bouffons.

Je ne touche pas la différence qu'on pourroit encore alléguer de la composition diverse des unes & des autres par raport à la versification ; les *Satires* romaines, du moins celles qui nous ont été conservées jusqu'à ce jour, ayant été écrites le plus généralement en vers héroïques, & les poèmes *satyriques* des grecs en vers ïambiques. Cette réflexion est cependant d'autant plus remarquable, qu'Horace ne trouve point d'autre différence entre l'inventeur des *Satires* romaines & les auteurs de l'ancienne Comédie, comme Cratinus & Eupolis, sinon que les *Satires* du premier étoient écrites dans un autre genre de vers.

Enfin il y a lieu, ce me semble, de s'en tenir au jugement d'Horace, de Quintilien, & d'autres auteurs anciens, qui assûrent que l'invention de la *Satire*, à qui ce nom est demeuré particulièrement appliqué chez les romains, & depuis dans les langues vulgaires; que cette invention, dis-je, est tout entière à Lucilius; que c'est une sorte de Poésie purement romaine, comme il y paroît, & totalement inconnue aux grecs : d'où je conclus hardiment, qu'on ne peut aujourdhui être là-dessus d'aucune autre opinion.

Ce n'est pas, après tout, que les *Satyres* des grecs, leurs danses, & leurs railleries n'ayent été connues des romains ; on sait que, dans leurs fêtes & dans leurs processions, il y avoit entre autres des chœurs de sylènes & des Satyres, vétus & parés à leur mode, & qui, par leurs danses & leurs singeries, égayoient les spectateurs. La même chose se pratiquoit dans la pompe funèbre des gens de qualité, & même dans les triomphes ; & ces vers licencieux & ces railleries piquantes, que les soldats qui accompagnoient la pompe chantoient contre les triomphateurs, montrent que ces sortes de jeux *satyriques*, si l'on me permet cette expression, furent bien connus des romains.

Mais il est temps de venir à l'histoire particulière de la *Satire* chez les romains, & de peindre les différents caractères de leurs poètes célèbres en ce genre.

Caractères des poètes satiriques *romains*. Ce furent les toscans qui aportèrent la *Satire* à Rome ; & elle n'étoit autre chose alors qu'une sorte de chanson en dialogue, dont tout le mérite consistoit dans la force & la vivacité des reparties. On les nomma *Satires*, parce que, dit-on, le mot latin *Satura* signifiant un bassin dans lequel on

offroit aux dieux toutes ſortes de fruits à la fois & ſans les diſtinguer, il parut qu'il pourroit convenir, dans le ſens figuré, à des ouvrages où tout étoit mélé, entaſſé ſans ordre, ſans régularité, ſoit pour le fonds ſoit pour la forme.

Livius-Andronicus, qui étoit grec d'origine, ayant donné à Rome des ſpectacles en règle, la *Satire* changea de forme & de nom : elle prit quelque choſe du dramatique ; & paroiſſant ſur le théâtre, ſoit avant ſoit après la grande pièce, quelquefois même au milieu, on l'appeloit *Iſode*, pièce d'entrée, εἰσόδιον ; ou *Exode*, pièce de ſortie, ἐξόδιον ; ou pièce d'entr'actes, ἐμβόλιον. Voilà quelles furent les deux premières formes de la *Satire* chez les romains.

Elle reprit ſon premier nom ſous Ennius & Pacuvius, qui parurent quelque temps après Andronicus : mais elle le reprit à cauſe du mélange des formes, qui fut tres-ſenſible dans Ennius ; puiſqu'il employoit toutes ſortes de vers, ſans diſtinction & ſans s'embarraſſer de les faire ſymmétriſer entre eux, comme on voit qu'ils ſymmétriſent dans les odes d'Horace.

Térentius-Varron fut encore plus hardi qu'Ennius dans la *Satire* qu'il intitula *Ménippée*, à cauſe de ſa reſſemblance avec celle de *Ménippe*, cynique grec. Il fit un mélange de vers & de proſe, & par conſéquent il eut droit plus que perſonne de nommer ſon ouvrage *Satire*, en feſant tomber la ſignification du mot ſur la forme.

Enfin arriva Lucilius, qui fixa l'état de la *Satire*, & la préſenta telle que nous l'ont donnée Horace, Perſe, Juvénal, & telle que nous la connoiſſons aujourdhui : & alors la ſignification du mot *Satire* ne tomba que ſur le mélange des choſes, & non ſur celui des formes. On les nomma *Satires*, parce qu'elles ſont réellement un amas confus d'invectives contre les hommes, contre leurs déſirs, leurs craintes, leurs emportements, leurs folles joies, leurs intrigues.

Quidquid agunt homines, votum, timor, ira, voluptas,
Gaudia, diſcurſus, noſtri eſt farrago libelli.

Juv. *Sat. I.*

On peut donc définir la *Satire*, d'après ſon caractère fixé par les romains, une eſpèce de Poème, dans lequel on attaque directement les vices ou les ridicules des hommes. Je dis une eſpèce de Poème, parce que ce n'eſt pas un tableau, mais un portrait du vice des hommes, qu'elle nomme ſans détour, appelant un chat *un chat*, & Néron *un tyran*.

C'eſt une des différences de la *Satire* avec la Comédie. Celle-ci attaque les vices, mais obliquement & de côté : elle montre aux hommes des portraits généraux, dont les traits ſont empruntés de différents modèles ; c'eſt au ſpectateur à prendre la leçon lui-même, & à s'inſtruire, s'il le juge à propos. La *Satire*, au contraire, va droit à l'homme : elle dit ; C'eſt vous, c'eſt Criſpin, un monſtre, dont les vices ne ſont rachetés par aucune vertu.

La *Satire* en leçons, en nouveautés fertile,
Sait ſeule aſſaiſonner le plaiſant & l'utile ;
Et d'un vers qu'elle épure aux rayons du bon ſens,
Détromper les eſprits des erreurs de leur temps.
Elle ſeule, bravant l'orgueil & l'injuſtice,
Va juſques ſous le dais faire pâlir le vice ;
Et ſouvent, ſans rien craindre, à l'aide d'un bon mot,
Va venger la raiſon des attentats d'un ſot.

Boileau.

Comme il y a deux ſortes de vices, les uns plus graves, les autres moins ; il y a auſſi deux ſortes de *Satires* : l'une, qui tient de la Tragédie, *grande Sophoclæo carmen bacchatur hiatu* ; c'eſt celle de Juvénal : l'autre eſt celle d'Horace, qui tient de la Comédie, *admiſſus circum præcordia ludit*.

Il y a des *Satires* où le fiel eſt dominant, *fel* ; dans d'autres, c'eſt l'aigreur, *acetum* ; dans d'autres, il n'y a que le ſel qui aſſaiſonne, le ſel qui pique, le ſel qui cuit.

Le fiel vient de la haîne, de la mauvaiſe humeur, de l'injuſtice ; l'aigreur vient de la haîne ſeulement & de l'humeur : quelquefois l'humeur & la haîne ſont envelopées, & c'eſt l'aigre-doux.

Le ſel qui aſſaiſonne ne domine point, il ôte ſeulement la fadeur, & plaît à tout le monde ; il eſt d'un eſprit délicat. Le ſel piquant domine & perce, il marque la malignité. Le ſel cuiſant fait une douleur vive, il faut être méchant pour l'employer. Il y a encore le fer qui brûle, qui emporte la pièce avec eſcarre ; & c'eſt fureur, cruauté, inhumanité. On ne manque pas d'exemples de toutes ces eſpèces de traits *ſatiriques*.

Il n'eſt pas difficile, après cette analyſe, de dire quel eſt l'eſprit qui anime ordinairement le *Satirique*. Ce n'eſt point celui d'un philoſophe, qui, ſans ſortir de ſa tranquilité, peint les charmes de la vertu & de la difformité du vice ; ce n'eſt point celui d'un orateur qui, échauffé d'un beau zèle, veut réformer les hommes & les ramener au bien ; ce n'eſt pas celui d'un poète qui ne ſonge qu'à ſe faire admirer en excitant la terreur & la pitié ; ce n'eſt pas encore celui d'un miſanthrope noir, qui hait le genre humain, & qui le hait trop pour vouloir le rendre meilleur ; ce n'eſt ni un Héraclite qui pleure ſur nos maux, ni un Démocrite qui s'en moque : qu'eſt-ce donc ?

Il ſemble que, dans le cœur du *Satirique*, il y ait un certain germe de cruauté envelopé, qui ſe couvre de l'intérêt de la vertu pour avoir le plaiſir de déchirer au moins le vice. Il entre dans ce ſentiment de la vertu & de la méchanceté, de la haîne pour le vice, & au moins du mépris pour

les hommes, du désir pour se venger, & une sorte de dépit de ne pouvoir le faire que par des paroles; & si par hasard les *Satires* rendoient meilleurs les hommes, il semble que tout ce que pourroit faire alors le *Satirique*, ce seroit de n'en être pas fâché. Nous ne considérons ici l'idée de la *Satire* qu'en général, & telle qu'elle paroît résulter des ouvrages qui ont le caractère *satirique* de la façon la plus marquée.

C'est même cet esprit qui est une des principales différences qu'il y a entre la *Satire* & la Critique. Celle-ci n'a pour objet que de conserver pures les idées du bon & du vrai dans les ouvrages d'esprit & de goût, sans aucun raport à l'auteur, sans toucher ni à ses talents ni à rien de ce qui lui est personnel: la *Satire*, au contraire, cherche à piquer l'homme même; & si elle envelope le trait dans un tour ingénieux, c'est pour procurer au lecteur le plaisir de paroître n'approuver que l'esprit.

Quoique ces sortes d'ouvrages soient d'un caractère condannable, on peut cependant les lire avec beaucoup de profit; ils sont le contrepoison des ouvrages où règne la mollesse. On y trouve des principes excellents pour les mœurs, des peintures frapantes qui réveillent: on y rencontre de ces avis durs, dont nous avons besoin quelquefois, & dont nous ne pouvons guère être redevables qu'à des gens fâchés contre nous; mais en les lisant, il faut être sur ses gardes, & se préserver de l'esprit contagieux du poète, qui nous rendroit méchants, & nous feroit perdre une vertu à laquelle tient notre bonheur & celui des autres dans la société.

La forme de la *Satire* est assez indifférente par elle-même. Tantôt elle est épique, tantôt dramatique, le plus souvent elle est didactique: quelquefois elle porte le nom de *Discours*; quelquefois, celui d'*Épitre*. Toutes ces formes ne sont rien au fond; c'est toujours *Satire*, dès que c'est l'esprit d'invectives qui l'a dictée. Lucilius s'est servi quelquefois du vers iambique; mais Horace ayant toujours employé l'hexamètre, on s'est fixé à cette espèce de vers. Juvénal & Perse n'en ont point employé d'autres; & nos *Satiriques* françois ne se sont servis que de l'alexandrin.

Caïus-Lucilius, né à Aurunce, ville d'Italie, d'une famille illustre, tourna son talent poétique du côté de la *Satire*. Comme sa conduite étoit fort régulière & qu'il aimoit par tempérament la décence & l'ordre, il se déclara l'ennemi des vices; il déchira impitoyablement, entre autres, un certain Lupus & un nommé Mutius, *genuinum fregit in illis*. Il avoit composé plus de trente livres de *Satires*, dont il ne nous reste que quelques fragments. A en juger par ce qu'en dit Horace, c'est une perte que nous ne devons pas fort regretter: son style étoit diffus, lâche; ses vers, durs; c'étoit une eau bourbeuse qui couloit, ou même qui ne couloit pas, comme dit Jules Scaliger. Il est vrai que Quintilien en a jugé plus favorablement; il lui trouvoit une érudition merveilleuse, de la hardiesse, de l'amertume, & même assez de sel. Mais Horace devoit être d'autant plus attentif à le bien juger, qu'il travailloit dans le même genre, que souvent on le comparoit lui-même avec ce poète, & qu'il y avoit un certain nombre de Savants, qui, soit par amour de l'antique, soit pour se distinguer, soit en haîne de leurs contemporains, mettoient Lucilius au dessus de tous les autres poètes. Si Horace eût voulu être injuste, il étoit trop fin & trop prudent pour l'être en pareil cas; & ce qu'il dit de Lucilius est d'autant plus vraisemblable, que ce poète vivoit dans le temps même où les Lettres ne fesoient que de naître en Italie. La facilité prodigieuse qu'il avoit, n'étant point réglée, devoit nécessairement le jeter dans le défaut qu'Horace lui reproche: ce n'étoit que du génie tout pur & un gros feu plein de fumée.

Horace profita de l'avantage qu'il avoit d'être né dans le plus beau siècle des Lettres latines. Il montra la *Satire* avec toutes les grâces qu'elle pouvoit recevoir; & ne l'assaisonna qu'autant qu'il le falloit pour plaire aux gens délicats, & rendre méprisables les méchants & les sots.

Sa *Satire* ne présente guère que les sentiments d'un philosophe poli, qui voit avec peine les travers des hommes, & qui quelquefois s'en divertit: elle n'offre le plus souvent que des portraits généraux de la vie humaine; & si de temps en temps elle donne des détails particuliers, c'est moins pour offenser qui que ce soit, que pour égayer la matière & mettre la Morale en action. Les noms sont presque toujours feints; s'il y en a de vrais, ce ne sont jamais que des noms décriés & de gens qui n'avoient plus de droit à leur réputation. En un mot, le génie qui animoit Horace n'étoit ni méchant ni misanthrope, mais ami délicat du vrai, du bon, & prenant les hommes tels qu'ils étoient, & les croyant plus souvent dignes de compassion ou de risée que de haîne.

Le titre qu'il avoit donné à ses *Satires* & à ses épitres marque assez ce caractère; il les avoit nommées *Sermones*, discours, entretiens, réflexions faites avec des amis sur la vie & le caractère des hommes. Il y a même plusieurs Savants qui ont rétabli ce titre, comme plus conforme à l'esprit du poète & à la manière dont il présente les sujets qu'il traite. Son style est simple, léger, vif, toujours modéré & paisible; & s'il corrige un sot, un faquin, un avare, à peine le trait peut-il déplaire à celui même qui en est frapé.

Je suis bien éloigné de mettre la poésie de son style & la versification de ses *Satires* au niveau de celle de Virgile; mais du moins on y sent partout l'aisance & la délicatesse d'un homme de Cour, qui est le maître de sa matière, & qui la

réduit au point qu'il juge à propos, ſans lui ôter rien de ſa dignité. Il dit les plus belles choſes, comme les autres diſent les plus communes, & n'a de négligence que ce qu'il en faut pour avoir plus de grâces.

Perſe (*Aulus-Perſius-Flaccus*) vint après Horace; il naquit à Volaterre, ville d'Étrurie, d'une maiſon noble & alliée aux plus Grands de Rome. Il étoit d'un caractère aſſez doux, & d'une tendreſſe pour ſes parents qu'on citoit pour exemple. Il mourut à l'âge de 30 ans, la huitième année du règne de Néron. Il y a, dans les *Satires* qu'il nous a laiſſées, des ſentiments nobles; ſon ſtyle eſt chaud, mais obſcurci par des allégories ſouvent recherchées, par des ellipſes fréquentes, par des métaphores trop hardies.

Perſe, en ſes vers obſcurs, mais ſerrés & preſſants,
Affecta d'enfermer moins de mots que de ſens.

Quoiqu'il ait tâché d'être l'imitateur d'Horace, cependant il a une sève toute différente : il eſt plus fort, plus vif; mais il a moins de grâces, il eſt même un peu triſte : & ſoit la vigueur de ſon caractère, ſoit le zèle qu'il a pour la vertu, il ſemble qu'il entre dans ſa philoſophie un peu d'aigreur & d'animoſité contre ceux qu'il attaque.

Juvénal (*Decimus-Junius-Juvenalis*), natif d'Aquino, au royaume de Naples, vivoit à Rome ſur la fin du règne de Domitien, & même ſous Nerva & ſous Trajan. Ce poète,

. . . . Élevé dans les cris de l'École,
Pouſſa juſqu'à l'excès ſa mordante hyperbole :
Ses ouvrages, tout pleins d'affreuſes vérités,
Étincèlent pourtant de ſublimes beautés :
Soit que, ſur un écrit arrivé de Caprée,
Il briſe de Séjan la ſtatue adorée;
Soit qu'il faſſe au Conſeil courir les ſénateurs,
D'un tyran ſoupçonneux pâles adulateurs...
Ses écrits pleins de feu partout brillent aux ieux.

Perſe a peut-être plus de vigueur qu'Horace; mais en comparaiſon de Juvénal, il eſt preſque froid. Celui-ci eſt brûlant : l'hyperbole eſt ſa figure favorite. Il avoit une force de génie extraordinaire & une bile qui ſeule auroit preſque ſuffi pour le rendre poète. Il paſſa la première partie de ſa vie à écrire des déclamations. Flatté par le ſuccès de quelques vers qu'il avoit faits contre un certain Paris, pantomime, il crut reconnoître qu'il étoit appelé au genre lyrique. Il s'y livra tout entier, & en remplit les fonctions avec tant de zèle, qu'il obtint à la fin un emploi militaire, qui, ſous apparence de grâce, l'exila au fonds de l'Égypte. Ce fut là qu'il eut le temps de s'ennuyer & de déclamer contre les torts de la fortune & contre l'abus que les Grands feſoient de leur puiſſance. Selon Jules Scaliger, il eſt le prince des poètes *ſatiriques* : ſes vers valent beaucoup mieux que ceux d'Horace, apparemment parce qu'ils ſont plus forts; *ardet*, *inflat*, *jugulat*.

Ce qui a déterminé Juvénal à embraſſer le genre *ſatirique*, n'eſt pas ſeulement le nombre des mauvais poètes; raiſon pourtant qui pouvoit ſuffire. » Il a pris les armes à cauſe de l'excès où ſont » portés tous les vices : le déſordre eſt affreux dans » toutes les conditions; on joue tout ſon bien; » on vole; on pille; on ſe ruine en habits, en » bâtiments, en repas; on ſe tue de débauche; on » aſſaſſine, on empoiſonne : le crime eſt la ſeule » choſe qui ſoit récompenſée; il triomphe partout, » & la vertu gémit ».

La quatrième *Satire* de ce poète préſente les traits les plus mordants & l'invective la plus animée. Il en veut à l'empereur Domitien; & pour aller juſqu'à lui comme par degrés, il préſente d'abord ce favori nommé *Criſpin*, qui d'eſclave étoit devenu chevalier romain. Cette *Satire* a pour date;

Quum jam ſemianimum laceraret Flavius orbem
Ultimus, & calvo ſerviret Roma Neroni.

» Lorſque le dernier des Flavius achevoit de » déchirer l'univers expirant, & que Rome gémiſ- » ſoit ſous la tyrannie du chauve Néron »; vous voyez qu'il ne dit pas ſous l'empire de Domitien, comme un autre auroit pu dire. Il le ſurnomme *Néron*, pour peindre d'un ſeul mot ſa cruauté; il l'appelle *chauve*, qui étoit un reproche injurieux dans ce temps-là. Enfin on voit dans ce morceau toute la force, tout le fiel, toute l'aigreur de la *Satire*. Ce ton ſe ſoutient partout dans l'auteur : ce n'eſt pas aſſez pour lui de peindre; il grave à traits profonds, il brûle avec le fer.

Sa *Satire X* eſt encore très-belle, ſurtout l'endroit où il briſe la ſtatue de Séjan, après avoir raillé amèrement l'ambition de ce miniſtre, & la ſottiſe du peuple de Rome, qui ne jugeoit que ſur les apparences.

Turba Remi ſequitur fortunam, ut ſemper, & odit
Damnatos.

C'en eſt aſſez ſur les anciens *ſatiriques* romains; parlons à préſent de ceux de notre nation qui ont marché ſur leurs traces.

Caractères des poètes ſatiriques *françois.*

Regnier (*Mathurin*), natif de Chartres, & neveu de l'abbé Deſportes, fut le premier en France qui donna des *Satires*. Il y a de la fineſſe & un tour aiſé dans celles qu'il a travaillées avec ſoin; ſon caractère eſt aiſé, coulant, vigoureux. Deſpréaux dit, en parlant de ce poète :

Regnier, ſeul parmi nous formé ſur leurs modèles,
Dans ſon vieux ſtyle encore a des grâces nouvelles.

Il

Il est quelquefois long & diffus : quand il trouve à imiter, il va trop loin, & son imitation est presque toujours une traduction inférieure à son modèle ; mais ses vers sont pleins de sens & de naïveté : heureux,

Si du son hardi de ses rimes cyniques
Il n'alarmoit souvent les oreilles pudiques!

Ce qu'on peut dire pour diminuer sa faute, c'est que ne travaillant que d'apres les *Satiriques* latins, il croyoit pouvoir les suivre en tout, & s'imaginoit que la licence des expressions étoit un assaisonnement dont leur genre ne pouvoit se passer.

Regnier est mort à Rouen en 1613, âgé de 40 ans. On connoît l'Épitaphe pleine de naïveté qu'il a faite pour lui, & dans laquelle il s'est si bien peint :

J'ai vécu sans nul pensement,
Me laissant aller doucement
A la bonne loi naturelle ;
Et si m'étonne fort pourquoi
La mort daigna songer à moi,
Qui ne songeai jamais en elle.

Jean de la *Frenaye* Vauquelin publia quelques *Satires* peu de temps avant la mort de Regnier : mais comme il n'avoit ni la force, ni le feu, ni le plaisant nécessaire à ce genre de Poème; il ne mérite pas de nous arrêter.

Despréaux (*Nicolas Boileau* sieur) fleurit environ 60 ans après Regnier, & fut plus retenu que lui. Il savoit que l'honnêteté est une vertu dans les écrits comme dans les mœurs. Son talent l'emporta sur son éducation : quoiqu'il fût fils, frère, oncle, cousin, beau-frère de greffier, & que ses parents le destinassent à suivre le Palais; il lui fallut être poète, &, qui plus est, poète *satirique.*

Ses vers sont forts, travaillés, harmonieux, pleins de choses ; tout y est fait avec un soin extrême. Il n'a point la naïveté de Regnier ; mais il s'est tenu en garde contre ses défauts. Il est serré, précis, décent, soigné partout, ne souffrant rien d'inutile ni d'obscur. Son plan de *Satire* étoit d'attaquer les vices en général, & les mauvais auteurs en particulier. Il ne nomme guère un scélérat ; mais il ne fait point de difficulté de nommer un mauvais auteur qui lui déplaît, pour servir d'exemple aux autres & maintenir le droit du bon sens & du bon goût.

Ses expressions sont justes, claires, souvent riches & hardies : il n'y a ni vide ni superflu. On dit quelquefois malignement le *laborieux* Despréaux ; mais il travailloit plus pour cacher son travail, que d'autres, pour montrer le leur. Ses ouvrages se font admirer par la justesse de la Critique, par la pureté du style, & par la richesse de l'expression. La plupart de ses vers sont si beaux, qu'ils sont devenus proverbes. Il semble créer les pensées d'autrui, & paroît original lorsqu'il n'est qu'imitateur.

On lui reproche de manquer d'imagination ; mais où la voit-on plus brillante, plus riche, & plus féconde que dans son poème du *Lutrin*, ouvrage bâti sur la pointe d'une aiguille, comme le disoit M. de Lamoignon ? c'est un château en l'air, qui ne se soutient que par l'art & la force de l'architecte. On y trouve le génie qui crée, le jugement qui dispose, l'imagination qui enrichit, la verve qui anime tout, & l'harmonie qui répand les grâces.

Son *Art poétique* est un chef-d'œuvre de raison, de goût, de versification. Enfin Despréaux a une réputation au dessus de toutes les apologies, & sa gloire sera toujours intimement liée avec celle des Belles-Lettres françoises.

Il naquit au village de Crône, auprès de Paris, en 1636. Il essaya du Barreau, & ensuite de la Sorbonne. Dégoûté de ces deux chicanes, dit Voltaire, il ne se livra qu'à son talent, & devint l'honneur de la France. Il fut reçu à l'Académie en 1684, & mourut en 1711. Tous ses ouvrages ont été traduits en anglois : son *Art poétique* a été mis en vers portugais ; & plusieurs autres morceaux de ses poésies ont été traduits en vers latins & en vers italiens. La meilleure édition qu'on ait donnée de ses œuvres en françois, avec d'amples commentaires, a vu le jour à Paris en 1747, *cinq vol. in-8°.*

Parallèle des Satiriques *romains & françois.* Si présentement on veut raprocher les caractères des poètes *satiriques* dont nous venons de parler, pour voir en quoi ils se ressemblent & en quoi ils diffèrent : » Il paroît, dit Batteux, qu'Horace & Boileau ont entre eux plus de ressemblance, qu'ils n'en ont ni l'un ni l'autre avec Juvénal. Ils vivoient tous deux dans un siècle poli, où le goût étoit pur & l'idée du beau sans mélange. Juvénal, au contraire, vivoit dans le temps même de la décadence des Lettres latines, lorsqu'on jugeoit de la bonté d'un ouvrage par sa richesse plus tôt que par l'économie des ornements. Horace & Boileau plaisantoient doucement, légèrement; ils n'ôtoient le masque qu'à demi & en riant : Juvénal l'arrache avec colère ; ses portraits ont des couleurs tranchantes, des traits hardis, mais gros ; il n'est pas nécessaire d'être délicat pour en sentir la beauté ; il étoit né excessif ; & peut-être même que, quand il seroit venu avant les Pline, les Sénèque, les Lucain, il n'auroit pu se tenir dans les bornes légitimes du vrai & du beau.

» Perse a un caractère unique qui ne sympathise avec personne : il n'est pas assez aisé pour être mis avec Horace : il est trop sage pour

» être comparé à Juvénal ; trop envelopé & trop » mystérieux pour être joint à Despreaux. Aussi » poli que le premier, quelquefois aussi vif que » le second, aussi vertueux que le troisième, il » semble être plus philosophe qu'aucun des trois. » Peu de gens ont le courage de le lire ; cepen- » dant la première lecture une fois faite, on trouve » de quoi se dédommager de sa peine dans la » seconde : il paroît alors ressembler à ces hommes » rares, dont le premier abord est froid, mais qui » charment par leur entretien quand ils ont tant » fait que de se laisser connoître ». (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

SATIRE DRAMATIQUE, *Art dramat.* Genre de drame particulier aux anciens. Les *Satires dramatiques*, ou, si l'on veut, les *Drames satiriques*, se nommoient en latin *Satyri* ; au lieu que les *Satires*, telles que celles d'Horace & de Juvénal, s'appeloient *Saturæ*. Il ne nous reste de *Drame satirique* qu'une seule pièce de l'antiquité, c'est le *Cyclope* d'Euripide. Les personnages de cette pièce sont Polyphème, Ulysse, un sylène, & un chœur de *Satyres*. L'action est le danger que court Ulysse dans l'antre du Cyclope, & la manière dont il s'en tire. Le caractère du Cyclope est l'insolence & une cruauté digne des bêtes féroces. Le sylène est badin à sa manière, mauvais plaisant, quelquefois ordurier. Ulysse est grave & sérieux, de manière cependant qu'il y a quelques endroits où il paroît se prêter un peu à l'humeur bouffonne des sylènes. Le chœur des *Satyres* a une gravité burlesque, quelquefois il devient aussi mauvais plaisant que le sylène. Ce que le P. Brumoi en a traduit suffit pour convaincre ceux qui auront quelque doute.

Peu importe, après cela, de remonter à l'origine de ce spectacle, qui fut, dit-on, d'abord très-sérieux. Il est certain que, du temps d'Euripide, c'étoit un mélange du haut & du bas, du sérieux & du bouffon. Les romains ayant connu le Théâtre grec, introduisirent chez eux cette sorte de spectacle, pour réjouir, non seulement le peuple & les acheteurs de noix, mais quelquefois même les philosophes, à qui le contraste, quoiqu'outré, peut fournir matière à réflexion.

Horace a proscrit, dans son *Art poétique*, le goût qui doit régner dans ce genre de Poème ; & ce qu'il en dit revient à ceci. Si l'on veut composer des *Drames satiriques*, il ne faut pas prendre dans la partie que font les *Satyres* la couleur ni le ton de la Tragédie ; il ne faut pas prendre non plus le ton de la Comédie. Davus est trop rusé ; une courtisane qui excroque un talent à un vieil avare, tout fin qu'il est, est trop subtile. Ce caractère de finesse ne peut convenir à un sylène, qui sort des forêts, qui n'a jamais été que le serviteur & le gardien d'un dieu en nourrice : il doit être naïf, simple, du familier le plus commun. Tout le monde croira pouvoir faire parler de même les *Satyres*, parce que leur élocution semblera entièrement négligée ; cependant il y aura un mérite secret, & que peu de gens pourront attraper, ce sera la suite & la liaison même des choses : il est aisé de dire quelques mots avec naïveté ; mais de soutenir long temps ce ton, sans être plat, sans laisser du vide, sans faire d'écarts, sans liaisons forcées, c'est peut-être le chef-d'œuvre du goût & du génie.

Je crois qu'on retrouve chez nous, à peu de chose près, les *Satires dramatiques* des anciens dans certaines pièces italiennes ; du moins on retrouve, dans Arlequin, les caractères d'un *Satyre*. Qu'on fasse attention à son masque, à sa ceinture, à son habit collant, qui le fait paroître presque comme s'il étoit nud, à ses genoux couverts, & qu'on peut supposer rentrants ; il ne lui manque qu'un soulier fourchu : ajoutez à cela sa façon mièvre & déliée, son style, ses pointes souvent mauvaises, son ton de voix : tout cela forme assûrément une manière de *Satyre*. Le *Satyre* des anciens aprochoit du bouc ; l'Arlequin d'aujourdhui aproche du chat : c'est toujours l'homme déguisé en bête. Comment les *Satyres* jouoient-ils, selon Horace ? avec un dieu, un héros qui parloit du haut ton. Arlequin de même paroît vis à vis Samson : il figure en grotesque vis à vis d'un héros ; il fait le héros lui-même ; il représente Thésée, &c. *Cours de Belles-Lettres*. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

SATURNIEN (VERS), *Poésie latine*, *Saturnius numerus*, dans Horace. Les *Vers saturniens* étoient les mêmes que les vers fescennins, & ces deux noms leur sont venus de deux des plus anciennes villes de Toscane. *Saturnia* étoit dans le quartier des rusélans, vers la source de l'Albegna ; & ses ruines portent encore aujourdhui le nom de *Sitergna*. L'étymologie que nous donnons à ces vers, avec le P. Sanadon, est bien différente de celle qu'ont imaginée les grammairiens, & que les commentateurs ont copiée ; mais elle nous paroît plus raisonnable. Les curieux trouveront tous les détails qu'ils peuvent désirer sur les *Vers saturniens*, dans le Traité de la versification latine du même P. Sanadon. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) SAVANT HOMME, HABILE HOMME. *Synonymes*.

A considérer les choses de près, ces deux termes n'ont pas le même sens. La différence consiste en ce que le mot de *Savant homme* marque seulement une mémoire remplie de beaucoup de choses aprises par le moyen de l'étude & du travail : au lieu que le mot d'*Habile homme* enchérit sur cela ; il suppose cette science, & ajoûte un génie élevé, un esprit solide, un jugement profond, un discernement étendu.

Un *Homme* né avec un esprit médiocre, peut

devenir *ſavant* par l'étude & par le travail, mais non pas *Habile homme ;* parce qu'il trouvera bien dans les livres de quoi remplir ſa mémoire, mais non pas de quoi élever la baſſeſſe de ſon génie & fortifier la foibleſſe de ſon jugement. *Voyez* ÉRUDIT, DOCTE, SAVANT, *Syn.* & HABILE, SAVANT, DOCTE, *Syn.* (*ANDRY DE BOISREGARD.*)

(N.) SCANDER, v. act. Prononcer un vers de manière à en diſtinguer les pieds, tant en marquant la quantité préciſe des vers métriques, qu'en indiquant par de petites pauſes la fin de chaque pied, ſoit dans les vers métriques ſoit dans les vers rimés; & alors il faut en effet élider les ſyllabes qui ſeroient de trop pour la meſure du vers. Voici, pour exemple, les deux premiers vers du ſecond livre de l'Énéide :

Conticuêre omnes, intentique ora tenebant ;
Inde thoro pater Æneas ſic orſus ab alto.

& voici comment on doit les *ſcander :*

Cōntĭcŭ|ēr' ōm|nēs, īn-|tēntīq'|ōră tĕ-|nēbānt ;
Īndĕ thŏ-|rō pătĕr|Ǣnē-|ās sīc|ōrsŭs ăb|āltŏ.

Scandons encore quelques autres eſpèces de vers.

Pent. *Īndĕ-|lībă-|tās|cūnctă sĕ-|quūntŭr ŏ-|pēs.*
Saph. *Ōcĭ-|ōr cĕr-|vīs & ă-|gēntĕ|nīmbōs*
Adon. *Ōcĭŏr | Eūrŏ.*

On voit que la manière de *ſcander* les vers métriques varie ſelon la nature & le nombre des pieds dont ils ſont compoſés. Quant à nos vers rimés, on fait les pauſes de deux ſyllabes en deux ſyllabes; & la pauſe eſt un peu plus grande à l'hémiſtiche, quand le vers eſt de ſix ou de cinq pieds. Exemples, pris dans la dernière ſcène du III acte d'*Athalie:*

D'un cœur | qui t'aime,
Mon Dieu, | qui peut | troubler | la paix ?
Il cher- | ch'en tout || ta vo- | lonté | ſuprême,
Et ne | ſe cher- | che ja | mais.
Sur la | terre, | dans le | ciel même,
Eſt-il | d'autre | bonheur || que la | tranqui- | le paix
D'un cœur | qui t'aime)

Scander vient du verbe latin *Scandere* (monter) ; parce qu'en *ſcandant* les vers, on avance comme en montant depuis le premier pied juſqu'au dernier. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) SCAZON, adj. On nomme ainſi un vers ïambique tétramètre ou de ſix pieds, qui, au lieu de finir par un ſpondée & un ïambe, comme il eſt de règle, finit au contraire par un ïambe ſuivi d'un ſpondée : ce qui, le feſant tomber d'une manière contraire à la chute de l'ïambe, l'a fait nommer *boiteux ;* car c'eſt le ſens propre du mot σκάζων.

Le prologue de Perſe eſt tout en vers *ſcazons.* (*M. BEAUZÉE.*)

SCÈNE, ſ. f. *Littérature.* Théâtre, lieu où les pièces dramatiques étoient repréſentées. Ce mot vient du grec σκήνη, *tente pavillon* ou *cabane*, dans laquelle on repréſentoit d'abord les poèmes dramatiques.

Selon Rollin, la *Scène* étoit proprement une ſuite d'arbres rangés les uns contre les autres ſur deux ligues parallèles qui formoient une allée & un portique champêtre pour donner de l'ombre, σκια, & pour garantir des injures de l'air ceux qui étoient placés deſſous. C'étoit là, dit cet auteur, qu'on repréſentoit les pièces avant qu'on eût conſtruit les théâtres. Caſſiodore tire auſſi le mot *Scène* de la couverture & de l'ombre du bocage ſous lequel les bergers repréſentoient anciennement des jeux dans la belle ſaiſon.

Scène ſe prend dans un ſens plus particulier pour les décorations du théâtre : de là cette expreſſion, *la Scène change*, pour exprimer un changement de décoration. Vitruve nous aprend que les anciens avoient trois ſortes de décorations ou de *Scènes* ſur leurs théâtres.

L'uſage ordinaire étoit de repréſenter des bâtiments ornés de colonnes & de ſtatues ſur les côtés ; & dans le fond du théâtre d'autres édifices, dont le principal étoit un temple ou un palais pour la Tragédie, une maiſon ou une rue pour la Comédie, une forêt ou un payſage pour la Paſtorale, c'eſt à dire, pour les pièces ſatyriques, les attellanes, *&c.* Ces décorations étoient ou *verſatiles*, lorſqu'elles tournoient ſur un pivot, ou *ductiles*, lorſqu'on les feſoit gliſſer dans des couliſſes, comme cela ſe pratique encore aujourdhui. Selon les différentes pièces, on changeoit la décoration ; & la partie qui étoit tournée vers le ſpectateur s'appeloit *Scène tragique*, *comique*, ou *paſtorale*, ſelon la nature du ſpectacle auquel elle étoit aſſortie (*Voyez* les *Notes* de Perrault ſur Vitruve, *liv. v*, *chap. vj*. *Voyez* auſſi le *mot* DÉCORATION).

On appelle auſſi *Scène*, le lieu où le poète ſuppoſe que l'action s'eſt paſſée. Ainſi, dans *Iphigénie*, la *Scène* eſt en Aulide dans la tente d'Agamemnon : dans *Athalie*, la *Scène* eſt dans le temple de Jéruſalem, dans un veſtibule de l'appartement du grand prêtre. Une des principales lois du Poème dramatique, eſt d'obſerver l'unité de la *Scène*, qu'on nomme autrement *Unité de lieu.*

En effet, il n'eſt pas naturel que la *Scène* change de place, & qu'un ſpectacle commencé dans un endroit, finiſſe dans un autre tout différent & ſouvent très-éloigné. Les anciens ont gardé ſoigneuſement cette règle, & particulièrement Térence : dans ſes comédies, la *Scène* ne change

presque jamais; tout se passe devant la porte d'une maison où il fait rencontrer naturellement ses acteurs.

Les françois ont suivi la même règle ; mais les anglois en ont secoué le joug, sous prétexte qu'elle empêche la variété & l'agrément des aventures & des intrigues nécessaires pour amuser les spectateurs. Cependant les auteurs les plus judicieux tâchent de ne pas négliger totalement la vraisemblance, & ne changent la *Scène* que dans les entr'actes, afin que pendant cet intervalle les acteurs soient censés avoir fait le chemin nécessaire; & par la même raison, ils changent rarement la *Scène* d'une ville à une autre : mais ceux qui méprisent ou violent toutes les règles, se donnent cette liberté ; ces auteurs ne se font pas même de scrupule de transporter tout à coup la *Scène* de Londres au Pérou. Shakespéar n'a pas beaucoup respecté la règle de l'unité de *Scène ;* il ne faut que parcourir ses ouvrages pour s'en convaincre.

Scène est aussi une division du Poème dramatique, déterminée par l'entrée d'un nouvel acteur; on divise une pièce en actes, & les actes en *Scènes*.

Dans plusieurs pièces imprimées des anglois, la différence des *Scènes* n'est marquée que quand le lieu de la *Scène* & les décorations changent : cependant la *Scène* est proprement composée des acteurs qui sont présents ou intéressés à l'action; ainsi, quand un nouvel acteur paroît ou qu'il se retire, l'action change & une nouvelle *Scène* commence.

La contexture ou la liaison & l'enchaînement des *Scènes* entre elles, est encore une règle du Théâtre ; elles doivent se succéder les unes aux autres, de manière que le théâtre ne reste jamais vide jusqu'à la fin de l'acte.

Les anciens ne mettoient jamais plus de trois personnes ensemble sur la *Scène*, excepté les chœurs, dont le nombre n'étoit pas limité : les modernes ne se sont point astreints à cette règle.

Corneille, dans l'examen de sa tragédie d'Horace, pour justifier le coup d'épée que ce romain donne à sa sœur Camille, examine cette question, *s'il est permis d'ensanglanter la* Scène : & il décide pour l'affirmative, fondé 1°. sur ce qu'Aristote a dit que, pour émouvoir puissamment, il falloit faire voir de grands déplaisirs, des blessures, & même des morts; 2°. sur ce qu'Horace n'exclut de la vûe des spectateurs que les évènements trop dénaturés, tels que le festin d'Atrée, le massacre que Médée fait de ses propres enfants : encore oppose-t-il un exemple de Sénèque au précepte d'Horace; & il prouve celui d'Aristote par Sophocle, dans une tragédie duquel Ajax se tue devant les spectateurs. Cependant le précepte d'Horace n'en paroît pas moins fondé dans la nature & dans les mœurs. 1°. Dans la nature; car enfin, quoique la Tragédie se propose d'exciter la terreur ou la pitié, elle ne tend point à ce but par des spectacles barbares & qui choquent l'humanité : or les morts violentes, les meurtres, les assassinats, le carnage, inspirent trop d'horreur; & ce n'est pas l'horreur, mais la terreur qu'il faut exciter. 2°. Les mœurs n'y sont pas moins choquées: en effet, quoi de plus propre à endurcir le cœur, que l'image trop vive des cruautés? quoi de plus contraire aux bienséances, que des actions dont l'idée seule est effrayante? les maîtres de l'art ont dit;

> Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose:
> Les ieux, en la voyant, saisitoient mieux la chose;
> Mais il est des objets que l'art judicieux
> Doit offrir à l'oreille & reculer des ieux.
>
> *Art poét.* chant *iij.*

Les grecs & les romains, quelque polis qu'on veuille les supposer, avoient encore quelque férocité : chez eux, le suïcide passoit pour grandeur d'âme; chez nous, il n'est qu'une frénésie, une fureur : les ieux, qui se repaissoient au cirque des combats de gladiateurs, & ceux mêmes des femmes qui prenoient plaisir à voir couler le sang humain, pouvoient bien en soutenir l'image au théâtre ; les nôtres en seroient blessés : ainsi, ce qui pouvoit plaire relativement à leurs mœurs étant tout à fait hors des nôtres, c'est une témérité que d'ensanglanter la *Scène*. L'usage en est encore fréquent chez les anglois, & Shakespéar surtout est plein de ces situations. En vain Gresset a voulu les imiter dans sa tragédie d'*Édouard ;* le goût de Paris ne s'est pas trouvé conforme au goût de Londres. Il est vrai que toutes sortes de morts, même violentes, ne doivent point être bannies du théâtre; Phèdre & Inès empoisonnées y viennent expirer : Jason, dans la Médée de Longe-Pierre, & Orosmane, dans Zaïre, s'arrachent la vie de leur propre main; mais outre que ce mouvement est extrêmement vif & rapide, on emporte ces personnages, on les dérobe promptement aux ieux des spectateurs, qui n'en sont point blessés, comme ils le seroient, s'il leur falloit soutenir quelque temps la vûe d'un homme qu'on suppose massacré & nageant dans son sang. L'exemple de nos voisins, quand il n'est fondé que sur leur façon de penser, qui dépend du tempérament & du climat, ne devient point une loi pour nous, qui vivons sous un autre horizon, & dont les mœurs sont plus conformes à l'humanité. *Principes pour la lecture des poètes*, tom. II, p. 58 & *suiv.* (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

SCÉNIQUES (JEUX), *Théâtre des grecs & des romains. Ludi scenici.* Les *Jeux scéniques* comprennent toutes les représentations & tous les *Jeux* qui se sont faits sur la scène; mais il ne doit être ici question que de généralités sur les *Jeux scéniques* des grecs & des romains.

Les plaisirs des premiers hommes furent purement champêtres : ils s'assemblèrent d'abord dans les carrefours ou dans les places publiques, pour célébrer leurs *Jeux* ; mais étant souvent incommodés par l'ardeur du soleil ou par la pluie, ils firent des enceintes de feuillages, que les grecs appelèrent σχήνη, & les latins *Scena*. Ainsi, Virgile a dit dans son Énéide :

Tum silvis Scena *coruscis*
Desuper horrentique atrum nemus imminet umbrâ.

Servius ajoûte sur ce vers, Scena *apud antiquos parietem non habuit*. Telle fut la *Scène* de ce fameux théâtre que Romulus fit préparer pour attirer les sabines dans le piège qu'il leur tendoit. Ovide nous en a fait une peinture bien différente de celle des théâtres qui suivirent.

Primus sollicitos fecisti, Romule, Ludos
Quum juvit viduos rapta sabina viros.
Tunc neque marmoreo pendebant vela theatro,
Nec fuerant liquido pulpita rubra croco :
Illic quas tulerant nemorosa palatia frondes
Simpliciter positæ Scena *sine arte fuit.*

Il est impossible de découvrir quand on commença de transporter les spectacles de dessus le terrain sur un théâtre ; & de qui pourrions-nous l'aprendre, puisque pendant long temps les hommes savoient à peine former des caractères pour exprimer leurs pensées? Les premières représentations qu'on vit sur le théâtre d'Athènes, consistoient en quelques chœurs d'hommes, de femmes, & d'enfants, divisés en différentes bandes, lesquels, barbouillés de lie, chantoient des vers composés sur le champ & sans art. C'étoit particulièrement après les vendanges que les gens de la campagne s'unissoient pour faire des sacrifices & marquer aux dieux leur reconnoissance. Pausanias nous assûre que l'on immoloit une chèvre, comme étant ennemie de la vigne, que l'on chantoit des hymnes en l'honneur de Bacchus, & que l'on donnoit une simple couronne au vainqueur.

Les romains imitèrent les grecs ; ils chantoient, dans leurs fêtes de vendanges, ces vers naïfs & sans art, connus sous le nom de vers *fescennins*, de *Fescennia*, ville d'Étrurie. Mais l'an 380 ou 391, sous le consulat de C. Sulpicius-Pæticus & de C. Licinius-Stolon, Rome étant ravagée par la peste, on eut recours aux dieux. Il n'y a rien que les hommes, dans le paganisme, n'ayent jugé digne d'irriter ou d'apaiser la Divinité. On imagina de faire venir d'Étrurie des farceurs, dont les *Jeux* furent regardés comme un moyen propre à détourner la colère des dieux. Ces joueurs, dit Tite-Live, sans réciter aucun vers & sans aucune imitation faite par des discours, dansoient au son de la flûte, & fesoient des gestes & des mouvements qui n'avoient rien d'indécent. La Jeunesse romaine imita ces danses & y joignit quelques plaisanteries en vers ; ces vers n'avoient ni mesure ni cadences réglées. Cependant cette nouveauté parut agréable : à force de s'y exercer, l'usage s'en introduisit. Ceux d'entre les esclaves qu'on employoit à ce métier, furent appelés *histrions*, parce qu'un joueur de flûte s'appeloit *hister* en langue étrusque.

Dans la suite, à ces vers sans mesure on substitua les satyres ; & ce Poème devint exact par raport à la mesure des vers, mais il y régnoit toujours une plaisanterie licencieuse. Le chant étoit accompagné de la flûte, & le chanteur joignoit à sa voix des gestes & des mouvements convenables. Il n'y avoit dans ces *Jeux* aucune idée de Poème dramatique : les romains en ignoroient alors jusqu'au nom, ils n'avoient encore rien emprunté des grecs à cet égard ; ils ne commencèrent à les imiter, que lorsqu'ils entreprirent de former un art de ce que la nature ou le hasard leur avoit présenté. Livius-Andronicus, grec de naissance, esclave de Marcus-Livius-Salinator, & depuis affranchi par son maître, dont il avoit élevé les enfants, porta à Rome la connoissance du Poème dramatique : il ôsa le premier donner des pièces dans lesquelles il introduisit la fable, ou la composition des choses qui devoient former le Poème dramatique, c'est à dire, *une action*. Ce fut l'an 514 de la fondation de Rome, 160 ans après la mort de Sophocle, & 52 ans après celle de Ménandre.

L'exemple de Livius-Andronicus fit naître plusieurs poètes, qui s'attachèrent à perfectionner ce nouveau genre. On imita les grecs, on traduisit leurs pièces, & l'on en fit sur de bons modèles & d'après les règles de l'art. Leurs *Jeux scéniques* comprenoient la Tragédie & la Comédie. Ils avoient deux espèces de Tragédies : l'une, dont les mœurs, les personnages, & les habits étoient grecs, se nommoit *palliata* ; l'autre, dont les personnages étoient romains, s'appeloit *prætextata*, du nom de l'habit que portoient à Rome les personnes de condition. *Voyez* TRAGÉDIE.

La Comédie romaine se divisoit en quatre espèces : la *togata* proprement dite, la *tabernaria*, les *attellanes*, & les *mimes*. La *togata* étoit du genre sérieux ; les pièces du second caractère l'étoient beaucoup moins ; dans les *attellanes*, le dialogue n'étoit point écrit ; les *mimes* n'étoient que des farces, où les acteurs jouoient sans chaussure. Si la Tragédie ne fit pas de grands progrès à Rome, la bonne Comédie ne fut guère plus heureuse : nous ne connoissons que les titres de quelques-unes de leurs pièces tragiques, qui ne sont pas parvenues jusqu'à nous ; & nous n'avons de leurs comédies que celles de Plaute & de Térence, qui furent ensuite négligées par le goût de la multitude pour les attellanes & les farces des mimes. Enfin ce qui s'opposa le plus, chez les romains, aux progrès du vrai genre dramatique, fut l'art

des pantomimes, qui, sans rien prononcer, se fesoient entendre par le seul moyen du geste & des mouvements du corps. *Mém. des Inscrip. t. XVII, in-4°.* (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) SCHÉVA, s. m. C'est un terme propre de la Grammaire hébraïque selon la méthode massorétique. Les massorètes appellent *Schéva*, un *e* brévissime (car c'est ainsi que le nomme l'abbé Ladvocat dans sa *Grammaire hébraïque*). » Ce » *Schéva*, dit-il, ou *e* brévissime souvent ne se » prononce pas, & ne sert alors que d'ornement: » mais quelquefois aussi il se prononce; & pour » lors il faut toujours lui donner le son de notre *e* » muet, & le prononcer comme les premières » syllabes de ces mots *recourir*, *debout*, *demande*, » *fenouil*, *felouque*, &c. ». Il remarque un peu plus loin, que toute consonne suivie d'une autre consonne a toujours un *Schéva* exprimé ou sous-entendu, sans quoi il seroit impossible de la prononcer.

La Grammaire générale doit adopter ce terme, puisqu'il existe, pour caractériser cet *e* muet presque insensible, qui se fait nécessairement entendre après toute consonne prononcée sans être suivie d'une autre voix distincte: comme la fin des mots *Job*, *Nil*, *fer*, ou même à la fin de *robe*, *bile*, *mère*.

On voit par ces exemples, que nous représentons souvent le *Schéva* par *e*, quoique cet *e* soit aussi souvent le symbole de la voix orale & muette qu'on entend à la fin des mots *ce*, *je*, *le*, *me*, *que*, *se*, *te*, & que nous représentons encore par *eu*, comme dans *alleu*, *feu*, *jeu*, *peu*, *vœu*. Voltaire, dans des vers, dont je ne prétends pas d'ailleurs justifier la coupe (*Prude*, III. 6) fait rimer *e* & *eu*:

> Il sembleroit que l'on vous assassine,
> Ou qu'on vous vole, ou qu'on vous bat, ou *que*
> Dans le logis vous avez mis le *feu*.

La voix sourde du *Schéva* est tout à fait différente, & mérite d'être distinguée par une dénomination propre. C'est une voix presque insensible & nécessairement commune à toutes les langues qui terminent quelque syllabe par une consonne non muette, ou qui mettent de suite plusieurs consonnes différentes, comme dans *bleu*, *bras*, *clos*, *spu*, *stri*, *spré*, &c. Au contraire, l'*eu* muet est une voix propre à quelques langues seulement, & spécialement à la nôtre, où il est ordinairement représenté par un *e* & prononcé bien plus fortement que le *Schéva*, du moins dans bien des occurrences: car il nous arrive quelquefois de ne lui donner pas plus de vigueur qu'au *Schéva*. Nous prononçons, par exemple, bien pleinement *je veux*, en deux syllabes différentes, dans le discours soutenu; mais dans le discours ordinaire, nous prononçons brièvement & sourdement, comme s'il y avoit *j'veux* en une seule syllabe: dans le premier cas, nous prononçons en effet l'*eu* muet; & dans le second, c'est le simple *Schéva*.

Cette prononciation sourde & rapide a souvent amené dans l'écriture la suppression du *Schéva*, qu'on y avoit d'abord écrit: nous écrivons aujourd'hui *remercîment*, *ingenûment*, *enjoûment*, qu'on écrivoit autrefois *remerciement*, *ingénuement*, *enjouement*: l'Académie, dans son Dictionnaire en 1740, écrivoit *Jartière* ou *Jarretière*, *Chartier* ou *Charretier*; & le Trévoux écrit encore *Calçon* ou *Caleçon*. Cela est indifférent pour la prononciation, parce qu'entre deux consonnes il est impossible de ne pas faire sentir un *Schéva*. C'est donc une raison d'étymologie ou d'analogie qui doit le faire écrire ou supprimer: ainsi, *Jaretière* & *Charetier* valent mieux que *Jartière* & *Chartier*, à cause de *Jaret* & *Charette*; & c'est aussi l'orthographe exclusive de l'Académie en 1762. (*M.* BEAUZÉE.)

SCHOLIASTE, s. m. *Belles-Lettres.* Écrivain qui commente ou qui explique l'ouvrage d'un autre.

Ce mot est dérivé du grec σχολὴ, *ouvrage*, *explication*.

Nous avons plusieurs *Scholiastes* grecs anonymes des poètes grecs, dont on ne connoît pas les temps, tels que l'interprète anonyme de l'expédition des argonautes d'Apollonius de Rhodes, le *Scholiaste* d'Aristophane, ceux d'Euripide, de Sophocle, & d'Eschile, ceux d'Hésiode, de Théocrite, & de Pindare.

Thucydide, Platon, & Aristote ont aussi eu leurs *Scholiastes*.

On a également des *Scholiastes* sur quelques anciens poètes latins, comme Horace, Juvénal, Perse; mais au jugement des Savants, tout ce que nous avons sous le nom de ces anciens interprètes est fort incertain, &, qui plus est, fort défectueux. *Voyez* Baillet, *Jugement des Savants, tom. II, p.* 189, 190; & 191. (ANONYME.)

(N.) SEMBLER, PAROÎTRE. *Synonymes.* Il *semble*, au premier coup d'œil, que ces deux mots sont entièrement synonymes; mais il *paroît*, quand on y regarde de plus près, qu'ils ont des différences assez bien caractérisées par l'usage.

La période même par où je viens de débuter, & dans laquelle il est visible qu'on ne transposeroit pas indifféremment ces deux verbes, peut donner l'idée de ce qui les différencie. *Sembler* annonce un résultat d'apparences plus légères, plus foibles, plus douteuses: *Paroître*, un résultat d'apparences plus positives, plus fortes, plus certaines.

Les commencements du règne de Néron *semblèrent* promettre aux romains un prince bienfesant & ami de l'humanité; mais il ne *parut* que trop dans la suite, que ces belles apparences n'étoient

qu'un manège de l'hypocrisie, & un voile pour cacher le monstre jusqu'au moment où il pourroit s'abandonner sans retenue & sans crainte à toutes les fureurs de son caractère atroce.

Il est plus honnête de dire, *Je le ferai si bon vous* SEMBLE, que de dire, *si cela vous* PAROIT *à propos* : c'est que, dans le premier cas, on annonce une soumission aveugle & une obéissance entière à une simple fantaisie; au lieu que, dans le second cas, on a l'air de ne vouloir se soumetre qu'à une décision réfléchie & jugée raisonnable. (*M. Beauzée.*)

SENS, s. m. *Grammaire.* Ce mot est souvent synonyme de *Signification* & d'*Acception;* & quand on n'a qu'à indiquer, d'une manière vague & indéfinie, la représentation dont les mots sont chargés, on peut se servir indifféremment de l'un ou de l'autre de ces trois termes. Mais il y a bien des circonstances où le choix n'en est pas indifférent, parce qu'ils sont distingués l'un de l'autre par des idées accessoires qu'il ne faut pas confondre, si l'on veut donner au langage grammatical le mérite de la justesse, dont on ne sauroit faire assez de cas. Il est donc important d'examiner les différences de ces synonymes. Je commencerai par les deux mots *Signification* & *Acception*, & je passerai ensuite au détail des différents *Sens* que le grammairien peut envisager dans les mots ou dans les phrases.

Chaque mot a d'abord une *Signification* primitive & fondamentale, qui lui vient de la décision constante de l'usage, & qui doit être le principal objet à déterminer dans un Dictionnaire, ainsi que dans la traduction littérale d'une langue en une autre; mais quelquefois le mot est pris avec abstraction de l'objet qu'il représente, pour n'être considéré que dans les éléments matériels dont il peut être composé, ou pour être rapporté à la classe de mots à laquelle il apartient. Si l'on dit, par exemple, qu'un *Rudiment* est un livre qui contient les éléments de la langue latine, choisis avec sagesse, disposés avec intelligence, énoncés avec clarté; c'est faire connoitre la *Signification* primitive & fondamentale du mot : mais si l'on dit que *Rudiment* est un mot de trois syllabes, ou un nom du genre masculin; c'est prendre alors le mot avec abstraction de toute *Signification* déterminée, quoiqu'on ne puisse le considérer comme mot, sans lui en supposer une. Ces deux diverses manières d'envisager la *Signification* primitive d'un mot, en font des *Acceptions* différentes, parce que le mot est pris (*accipitur*) ou pour lui-même ou pour ce dont il est le signe. Si la *Signification* primitive du mot y est directement & déterminément envisagée, le mot est pris dans une *Acception formelle* : telle est l'*Acception* du mot *Rudiment* dans le premier exemple. Si la *Signification* primitive du mot n'y est point envisagée déterminément, qu'elle n'y soit que supposée, que l'on en fasse abstraction, & que l'attention ne soit fixée immédiatement que sur le matériel du mot; il est pris alors dans une ACCEPTION *matérielle* : telle est l'*Acception* du mot *Rudiment* dans le second exemple.

En m'expliquant (*article* MOT) sur ce qui concerne la *Signification* primitive des mots, j'y ai distingué la *Signification* objective & la *Signification* formelle : ce que je rappelle, afin de faire observer la différence qu'il y a entre la *Signification* & l'*Acception* formelle. La *Signification* objective, c'est l'idée fondamentale qui est l'objet individuel de la *Signification* du mot, & qui peut être représentée par des mots de différentes espèces. La *Signification* formelle, c'est la manière particulière dont le mot présente à l'esprit l'objet dont il est le signe, laquelle est commune à tous les mots de la même espèce, & ne peut convenir à ceux des autres espèces. La *Signification* objective & la *Signification* formelle constituent la *Signification* primitive & totale du mot. Or il s'agit toujours de cette *Signification* totale dans l'*Acception*, soit formelle soit matérielle, du mot, selon que cette *Signification* totale y est envisagée déterminément, ou que l'on en fait abstraction pour ne s'occuper déterminément que du matériel du mot.

Mais la *Signification* objective est elle-même sujette à différentes *Acceptions*, parce que le même mot matériel peut être destiné, par l'usage, à être, selon la diversité des occurences, le signe primitif de diverses idées fondamentales. Par exemple, le mot françois *coin* exprime quelquefois un sorte de fruit (*malum cydonium*); d'autres fois un angle (*angulus*); tantôt un instrument méchanique pour fendre (*cuneus*); & tantôt un autre instrument destiné à marquer les médailles de la monnoie (*typus*) : ce sont autant d'*Acceptions* différentes du mot *coin*, parce qu'il est fondamentalement le signe primitif de chacun de ces objets, que l'on ne désigne dans notre langue par aucun autre nom. Chacune de ces *Acceptions* est formelle, puisqu'on y envisage directement la *Signification* primitive du mot : mais on peut les nommer *distinctives*, puisqu'on y distingue l'une des *Significations* primitives que l'usage a attachées au mot, de toutes les autres dont il est susceptible. Il ne laisse pas d'y avoir dans notre langue, & apparemment dans toutes les autres, bien des mots susceptibles de plusieurs *Acceptions* distinctives : mais il n'en résulte aucune équivoque, parce que les circonstances fixent assez l'*Acception* précise qui y convient, & que l'usage n'a mis dans ce cas aucun des mots qui sont fréquemment nécessaires dans le discours. Voici, par exemple, quatre phrases différentes : L'ESPRIT *est essenciellement indivisible; La lettre tue & L'*ESPRIT *vivifie; Reprenez vos* ESPRITS; *Ce fœtus a été conservé dans L'*ESPRIT *de vin.* Le mot *esprit* y a quatre *Acceptions* distinctives qui se présentent sans équivoque à quiconque sait la langue françoise, & que, par cette raison même, je me dispenserai d'indiquer plus amplement.

Outre toutes les *Acceptions* dont on vient de parler, les mots qui ont une *Signification* générale, comme les noms appellatifs, les adjectifs, & les verbes, sont encore susceptibles d'une autre espèce d'*Acception* que l'on peut nommer *déterminative*.

Les *Acceptions* déterminatives des noms appellatifs dépendent de la manière dont ils sont employés, & qui fait qu'ils présentent à l'esprit, ou l'idée abstraite de la nature commune qui constitue leur *Signification* primitive, ou la totalité des individus en qui se trouve cette nature, ou seulement une partie indéfinie de ces individus, ou enfin un ou plusieurs de ces individus précisément déterminés. Selon ces différents aspects, l'*Acception* est ou *spécifique*, ou *universelle*, ou *particulière*, ou *singulière*. Ainsi, quand on dit, *agir en* HOMME, on prend le nom *homme* dans une *Acception* spécifique, puisqu'on n'envisage que l'idée de la nature humaine. Si l'on dit, *tous les* HOMMES *sont avides de bonheur*, le même nom *homme* a une *Acception* universelle, parce qu'il désigne tous les individus de l'espèce humaine; *quelques* HOMMES *ont l'ame élevée*, ici le nom *homme* est pris dans une *Acception* particulière, parce qu'on n'indique qu'une partie indéfinie de la totalité des individus de l'espèce; *cet* HOMME (en parlant de César) *avoit un génie supérieur*, *ces douze* HOMMES (en parlant des apôtres) *n'avoient par eux-mêmes rien de ce qui peut assûrer le succès d'un projet aussi vaste que l'établissement du christianisme*, le nom *homme*, dans ces deux exemples, a une *Acception* singulière, parce qu'il sert à déterminer précisément, dans l'une des phrases, un individu, & dans l'autre, douze individus de l'espèce humaine. On peut voir, au *mot* NOM (*art.* 1, §. 1, *n.* 3), les différents moyens de modifier ainsi l'étendue des noms appellatifs.

Plusieurs adjectifs, des verbes, & des adverbes, sont également susceptibles de différentes *Acceptions* déterminatives, qui sont toujours indiquées par les compléments qui les accompagnent, & dont l'effet est de restreindre la *Signification* primitive & fondamentale de ces mots: *un homme* SAVANT, *un homme* SAVANT *en Grammaire*, *un homme très-*SAVANT, *un homme plus* SAVANT *qu'un autre*; voilà l'adjectif *savant* pris sous quatre *Acceptions* différentes, en conservant toujours la même *Signification*. Il en seroit de même des adverbes & des verbes, selon qu'ils auroient tel ou tel complément ou qu'ils n'en auroient point. *Voyez* COMPLÉMENT.

Il paroît évidemment, par tout ce qui vient d'être dit, que toutes les espèces d'*Acceptions* dont les mots en général & les différentes sortes de mots en particulier peuvent être susceptibles, ne sont que différents aspects de la *Signification* primitive & fondamentale: qu'elle est supposée, mais qu'on en fait abstraction dans l'*Acception* matérielle: qu'elle est choisie entre plusieurs dans les *Acceptions* distinctives: qu'elle est déterminée à la simple désignation de la nature commune dans l'*Acception* spécifique; à celle de tous les individus de l'espèce dans l'*Acception* universelle; à l'indication d'une partie indéfinie des individus de l'espèce dans l'*Acception* particulière; & à celle d'un ou de plusieurs de ces individus précisément déterminés dans l'*Acception* singulière: en un mot, la *Signification* primitive est toujours l'objet immédiat des diverses *Acceptions*.

I. SENS *propre*, SENS *figuré*. Il n'en est pas ainsi à l'égard des différents *Sens* dont un mot est susceptible: la *signification* primitive en est plus tôt le fondement que l'objet, si ce n'est lorsque le mot est employé pour signifier ce pour quoi il a été d'abord établi par l'usage, sous quelqu'une des *acceptions* qui viennent d'être détaillées; on dit alors que le mot est employé dans le SENS *propre*, comme quand on dit, *le feu brûle*, *la lumière nous éclaire*, *la clarté du jour*; car tous ces mots conservent, dans ces phrases, leur *signification* primitive, sans aucune altération; c'est pourquoi ils sont dans le SENS *propre*.

« Mais, dit du Marsais (*Trop. part. I, art. vj*), » quand un mot est pris dans un autre *Sens*, » il paroît alors, pour ainsi dire, sous une forme » empruntée, sous une figure qui n'est pas sa figure » naturelle, c'est à dire, celle qu'il a eue d'abord; » alors on dit que ce mot est dans un SENS *figuré*, » quel que puisse être le nom que l'on donne en» suite à cette figure particulière. Par exemple, *le* » FEU *de vos yeux*, *le* FEU *de l'imagination*, » *la* LUMIÈRE *de l'esprit*, *la* CLARTÉ *d'un dis*» *cours*.... La liaison, continue ce grammai» rien (*ibid. art. vij*, §. 1), qu'il y a entre les » idées accessoires, je veux dire, entre les idées » qui ont raport les unes aux autres, est la source » & le principe des divers *Sens* figurés que l'on » donne aux mots. Les objets qui font sur nous des » impressions, sont toujours accompagnés de diffé» rentes circonstances qui nous frapent, & par les» quelles nous désignons souvent, ou les objets » mêmes qu'elles n'ont fait qu'accompagner, ou » ceux dont elles nous rappellent le souvenir.... » Souvent les idées accessoires, désignant les ob» jets avec plus de circonstances que ne feroient » les noms propres de ces objets, les peignent » avec plus d'énergie ou avec plus d'agrément. » De là le signe pour la chose signifiée, la cause » pour l'effet, la partie pour le Tout, l'antécédent » pour le conséquent & les autres tropes. (*Voyez* » TROPE.) Comme l'une de ces idées ne sauroit » être réveillée sans exciter l'autre, il arrive que » l'expression figurée est aussi facilement entendue » que si l'on se servoit du mot propre; elle est » même ordinairement plus vive & plus agréable » quand elle est employée à propos, parce qu'elle » réveille plus d'une image; elle attache ou amuse » l'imagination, & donne aisément à deviner à » l'esprit.

» Il

» Il n'y a peut-être point de mot, dit-il ailleurs (§. 4), qui ne se prenne en quelque *Sens* » figuré, c'est à dire, éloigné de sa *Signification* » propre & primitive. Les mots les plus communs » & qui reviennent souvent dans le discours, sont » ceux qui sont pris le plus fréquemment dans un » *Sens* figuré, & qui ont un plus grand nombre de » ces sortes de *Sens* : tels sont *corps*, *âme*, *tête*, » *couleur*, *avoir*, *faire*, &c.

» Un mot ne conserve pas dans la traduction » tous les *Sens* figurés qu'il a dans la langue ori- » ginale : chaque langue a des expressions figurées » qui lui sont particulières, soit parce que ces » expressions sont tirées de certains usages établis » dans un pays & inconnus dans un autre, soit » par quelque autre raison purement arbitraire.... » Nous disons *porter envie*, ce qui ne seroit pas » entendu en latin par *ferre invidiam* : au con- » traire, *morem gerere alicui* est une façon de par- » ler latine qui ne seroit pas entendue en fran- » çois, si on se contentoit de la rendre mot à mot, » & que l'on traduisît *porter la coutume à quel- » qu'un*, au lieu de dire, faire voir à quelqu'un » qu'on se conforme à son goût, à sa manière de » vivre, être complaisant, lui obéir.... Ainsi, » quand il s'agit de traduire en une autre langue » quelque expression figurée, le traducteur trouve » souvent que sa langue n'adopte point la figure » de la langue originale ; alors il doit avoir re- » cours à quelque autre expression figurée de sa » propre langue, qui réponde, s'il est possible, » à celle de son auteur. Le but de ces sortes de tra- » ductions n'est que de faire entendre la pensée » d'un auteur ; ainsi, on doit alors s'attacher à la » pensée, & non à la lettre, & parler comme » l'auteur lui-même auroit parlé, si la langue dans » laquelle on le traduit avoit été sa langue natu- » relle. Mais quand il s'agit de faire entendre une » langue étrangère, on doit alors traduire littéra- » lement, afin de faire comprendre le tour origi- » nal de cette langue.

» Nos Dictionnaires (§. 5) n'ont point assez re- » marqué ces différences, je veux dire, les divers » *Sens* que l'on donne par figure à un même mot » dans une même langue, & les différentes *Signi- » fications* que celui qui traduit est obligé de » donner à une même expression, pour faire en- » tendre la pensée de son auteur. Ce sont deux » idées fort différentes que nos Dictionnaires con- » fondent ; ce qui les rend moins utiles & souvent » nuisibles aux commençants. Je vais faire entendre » ma pensée par cet exemple.

» *Porter* se rend en latin dans le *Sens* propre » par *ferre* : mais quand nous disons, *porter envie*, » *porter la parole*, *se porter bien ou mal*, &c., » on ne se sert plus de *ferre* pour rendre ces façons » de parler en latin ; la langue latine a ses expres- » sions particulières pour les exprimer ; *porter* ou » *ferre* ne sont plus alors dans l'imagination de » celui qui parle latin : ainsi, quand on considère

» *porter* tout seul & séparé des autres mots qui » lui donnent un *Sens* figuré, on manqueroit d'exac- » titude dans les Dictionnaires françois-latins, si » l'on disoit d'abord simplement, que *porter* se » rend en latin par *ferre*, *invidere*, *alloqui*, *va- » lere*, &c.

» Pourquoi donc tombe-t-on dans la même faute » dans les Dictionnaires latins-françois, quand il » s'agit de traduire un mot latin ? Pourquoi joint- » on, à la *Signification* propre d'un mot, quelque » autre *Signification* figurée, qu'il n'a jamais tout » seul en latin ? La figure n'est que dans notre fran- » çois, parce que nous nous servons d'une autre » image, & par conséquent de mots tout différents. » *Voyez* le Dictionnaire latin-françois, imprimé » sous le nom du R. P. Tachart en 1727, & quel- » ques autres Dictionnaires nouveaux. *Mittere*, » par exemple, signifie, y dit-on, *envoyer*, *rete- » nir*, *arrêter*, *écrire*. N'est-ce pas comme si l'on » disoit, dans le Dictionnaire françois-latin, que » *porter* se rend en latin par *ferre*, *invidere*, *allo- » qui*, *valere* ? Jamais *mittere* n'a eu la *Signifi- » cation* de *retenir*, *d'arrêter*, *d'écrire*, dans l'ima- » gination d'un homme qui parloit latin. Quand » Térence a dit (*Adelph. III. ij.* 37.) *lacrymas » mitte*, & (*Hec. V. ij.* 14.) *missam iram facite* ; » *mittere* avoit toujours dans son esprit la signi- » fication d'*envoyer* : *envoyez* loin de vous vos » larmes, votre colère, comme on renvoie tout ce » dont on veut se défaire; Que si en ces occasions » nous disons plus tôt, *retenez vos larmes*, *retenez* » *votre colère*, c'est que, pour exprimer ce *Sens*, » nous avons recours à une métaphore prise de » l'action que l'on fait quand on retient un cheval » avec le frein, ou quand on empêche qu'une chose » ne tombe ou ne s'échape. Ainsi, il faut toujours » distinguer deux sortes de traductions. (*V.* TRA- » DUCTION, VERSION, *syn.*) Quand on ne traduit » que pour faire entendre la pensée d'un auteur, » on doit rendre, s'il est possible, figure par » figure, sans s'attacher à traduire littéralement : » mais quand il s'agit de donner l'intelligence d'une » langue, ce qui est le but des Dictionnaires, on » doit traduire littéralement, afin de faire entendre » le *Sens* figuré qui est en usage dans cette langue » à l'égard d'un certain mot ; autrement, c'est tout » confondre.

» Je voudrois donc que nos Dictionnaires don- » nassent d'abord à un mot latin la *Signification* » propre que ce mot avoit dans l'imagination des » auteurs latins; qu'ensuite ils ajoutassent les divers » *Sens* figurés que les latins donnoient à ce mot. » Mais quand il arrive qu'un mot joint à un autre » forme une expression figurée, un *Sens*, une pensée » que nous rendons en notre langue par une image » différente de celle qui étoit en usage en latin ; » alors je voudrois distinguer : 1°. si l'explication » littérale qu'on a déja donnée du mot latin, suffit » pour faire entendre à la lettre l'expression figu- » rée ou la pensée littérale du latin ; en ce cas,

» je me contenterois de rendre la pensée à notre » manière; par exemple, *mittere*, envoyer; *mitte* » *iram*, retenez votre colère; *mittere epistolam* » *alicui*, écrire une lettre à quelqu'un... 2°. Mais » lorsque la façon de parler latine est trop éloi- » gnée de la françoise, & que la lettre n'en peut » pas être aisément entendue, les Dictionnaires » devroient l'expliquer d'abord littéralement, & » ensuite ajouter la phrase françoise qui répond à » la latine. Par exemple, *laterem crudum lavare*, » laver une brique crue, c'est à dire, perdre son » temps & sa peine, perdre son latin; qui laveroit » une brique avant qu'elle fût cuite, ne feroit que » de la boue, & perdroit la brique. On ne doit » pas conclure de cet exemple, que jamais *lavare* » ait signifié en latin *perdre*, ni *later*, *temps* ou » *peine* ».

II. *Sens déterminé*, *Sens indéterminé*. Quoique chaque mot ait nécessairement dans le discours une *Signification* fixe & une *Acception* déterminée, il peut néanmoins avoir un *Sens* indéterminé, en ce qu'il peut encore laisser dans l'esprit quelque incertitude sur la détermination précise & individuelle des sujets dont on parle, des objets que l'on désigne.

Que l'on dise, par exemple, *Des HOMMES ont cru que les animaux sont de pures machines*; *Un HOMME d'une naissance incertaine jeta les premiers fondements de la capitale du monde*: le nom *homme*, qui a dans ces deux exemples une *Signification* fixe, qui y est pris sous une *Acception* formelle & déterminative, y conserve encore un *Sens* indéterminé; parce que la détermination individuelle des sujets qu'il y désigne n'y est pas assez complète; il peut y avoir encore de l'incertitude sur cette détermination totale, pour ceux du moins qui ignoreroient l'histoire du Cartésianisme & celle de Rome; ce qui prouve que la lumière de ceux qui ne resteroient point indécis à cet égard après avoir entendu ces deux propositions, leur viendroit d'ailleurs que du *Sens* même du mot *homme*.

Mais si l'on dit, *Les CARTÉSIENS ont cru que les animaux sont de pures machines*; *ROMULUS jeta les premiers fondements de la capitale du monde*: ces deux propositions ne laissent plus aucune incertitude sur la détermination individuelle des *hommes* dont il est question; le *Sens* en est entièrement déterminé.

III. *Sens actif*, *Sens passif*. Un mot est employé dans un *Sens* actif, quand le sujet auquel il se raporte est envisagé comme le principe de l'action énoncée par ce mot; il est employé dans le *Sens* passif, quand le sujet auquel il a raport est considéré comme le terme de l'impression produite par l'action que ce mot énonce. Par exemple, les mots *aide* & *secours* sont pris dans un *Sens* actif, quand on dit, *Mon AIDE*, ou *mon SECOURS vous est inutile*; car c'est comme si l'on disoit, *L'AIDE ou le SECOURS que je vous donnerois vous est inutile*: mais ces mêmes mots sont dans un *Sens* passif, si l'on dit, *Accourez à mon AIDE*, *venez à mon SECOURS*; car ces mots marquent alors l'*aide* ou le *secours* que l'on me donnera, dont je suis le terme & non pas le principe (*Voyez* Vaugelas, *Rem.* 541). *Cet enfant SE GATE*, pour dire qu'il tache ses hardes, est une phrase où les deux mots *se gâte* ont le *Sens* actif, parce que *l'enfant*, auquel ils se raportent, est envisagé comme principe de l'action de *gâter*; *Cette robe SE GATE*, est une autre phrase où les deux mêmes mots ont le *Sens* passif, parce que la *robe*, à laquelle ils ont raport, est considérée comme le terme de l'impression produite par l'action de *gâter*. *Voyez* PASSIF.

» Simon, dans l'Andrienne (I. *ij*, 17), rap- » pelle à Sosie les bienfaits dont il l'a comblé: » *Me remettre ainsi vos bienfaits devant les* » *ieux*, lui dit Sosie, *c'est me reprocher que je* » *les ai oubliés* (Isthæc commemoratio quasi ex- » probatio est IMMEMORIS beneficii). Les inter- » prètes, d'accord entre eux pour le fond de la » pensée, ne le sont pas pour le *Sens* d'*imme-* » *moris*: se doit-il prendre dans un *Sens* actif » ou dans un *Sens* passif? Madame Dacier dit » que ce mot peut être expliqué des deux ma- » nières: *exprobatio mei IMMEMORIS*, & alors » *immemoris* est actif; ou bien *exprobratio be-* » *neficii IMMEMORIS*, le reproche d'un bienfait » oublié, & alors *immemoris* est passif. Selon » cette explication, quand *immemor* veut dire » *celui qui a oublié*, il est pris dans un *Sens* » actif; au lieu que quand il signifie *ce qui est* » *oublié*, il est dans un *Sens* passif, du moins » par raport à notre manière de traduire » littéralement. (*Voyez* du Marsais, *Trop. part. III*, *art. iij.*) Cicéron a dit, dans le *Sens* actif, *Adeòne IMMEMOR rerum à me gestarum esse videor*; & Tacite a dit bien décidément dans le *Sens* passif, *immemor beneficium*. C'est la même chose du mot opposé *memor*. Plaute l'emploie dans le *Sens* actif, quand il dit *fac sis promissi MEMOR* (Pseud.); & *MEMOREM mones* (Capt.): au contraire Horace l'emploie dans le *Sens* passif, lorsqu'il dit:

Impressit MEMOREM dente labris notam.

I. Od. 13.

Du Marsais (*loc. cit.*) tire, de ce double *Sens* de ces mots, une conséquence que je ne crois point juste; c'est qu'en latin ils seroient dans un *Sens* neutre. Il me semble que cet habile grammairien oublie ici la *Signification* du mot *neutre*, c'est à dire, selon lui-même, ni actif ni passif: or on ne peut pas dire qu'un mot qui peut se prendre alternativement dans un *Sens* actif & dans un *Sens* passif, ait un *Sens* neutre; de même qu'on ne peut pas dire qu'un nom, comme *finis*, tantôt

masculin & tantôt féminin, soit du genre neutre. Il faut dire que dans telle phrase le mot a un *Sens* actif, dans telle autre un *Sens* passif, & qu'en lui-même il est susceptible de deux *Sens* (*utriusque*, & non pas *neutrius*). C'est peut-être alors qu'il faut dire que le *Sens* en est par lui-même indéterminé, & qu'il devient déterminé par l'usage que l'on en fait.

D'après les notions que j'ai données du *Sens* actif & du *Sens* passif, si l'on vouloit reconnoître un *Sens* neutre, il faudroit l'attribuer à un mot essenciellement actif, dont le sujet ne seroit envisagé ni comme principe ni comme terme de l'action énoncée par ce mot : or cela est absolument impossible, parce que tout sujet auquel se raporte une action en est nécessairement le principe ou le terme.

Une des causes qui a jeté du Marsais dans cette méprise, c'est qu'il a confondu *Sens* & *Signification*; ce qui est pourtant fort différent : tout mot, pris dans une *Acception* formelle a une *Signification* active, ou passive, ou neutre, selon qu'il exprime une action, une passion, ou quelque chose qui n'est ni action ni passion; mais il a cette *Signification* par lui-même & indépendamment des circonstances des phrases : au lieu que les mots susceptibles du *Sens* actif ou du *Sens* passif, ne le sont qu'en vertu des circonstances de la phrase; hors de là ils sont indéterminés à cet égard.

IV. *Sens absolu*, *Sens relatif*. J'en ai parlé ailleurs, & je n'ai rien à en dire de plus. *Voyez* Relatif, *art. II*.

V. *Sens collectif*, *Sens distributif*. Ceci ne peut regarder que les mots pris dans une *Acception* universelle : or il faut distinguer deux sortes d'universalité, l'une métaphysique, & l'autre morale. L'universalité est métaphysique, quand elle est sans exception; comme *tout* HOMME *est mortel*. L'universalité est morale, quand elle est susceptible de quelque exception; comme *tout* VIEILLARD *loue le temps passé*. C'est donc à l'égard des mots, pris dans une *Acception* universelle, qu'il y a *Sens* collectif ou *Sens* distributif. Ils sont dans un *Sens* collectif, quand ils énoncent la totalité des individus, simplement comme totalité; ils sont dans un *Sens* distributif, quand on y envisage chacun des individus séparément. Par exemple, quand on dit en France que *les* ÉVÊQUES *jugent infailliblement en matière de foi*, le nom *évêques* y est pris seulement dans le *Sens* collectif, parce que la proposition n'est vraie que du corps épiscopal, & non pas de chaque évêque en particulier, ce qui seroit le *Sens* distributif. Lorsque l'universalité est morale, il n'y a de même que le *Sens* collectif qui puisse être regardé comme vrai; le *Sens* distributif y est nécessairement faux à cause des exceptions : ainsi, dans cette proposition, *tout* VIEILLARD *loue le temps passé*, il n'y a de vrai que le *Sens* collectif, parce que cela est assez généralement vrai, *ut plurimum*; le *Sens* distributif en est faux, parce qu'il se trouve des vieillards équitables qui ne louent que ce qui mérite d'être loué. Lorsque l'universalité est métaphysique & qu'elle n'indique pas individuellement la totalité, il y a vérité dans le *Sens* collectif & dans le *Sens* distributif, parce que l'énoncé est vrai de tous & de chacun des individus; comme, *tout* HOMME *est mortel*.

VI. *Sens composé*, *Sens divisé*. Je vas transcrire ici ce qu'en a dit du Marsais, *Trop. part. III*, *art. viij*.

» Quand l'Évangile dit (*Mat. xj*, 5), *Les* AVEUGLES *voient*, *les* BOITEUX *marchent*;
» ces termes, *les aveugles*, *les boiteux*, se
» prennent en cette occasion dans le *Sens* divisé;
» c'est à dire que ce mot *aveugles* se dit là de
» ceux qui étoient aveugles, & qui ne le sont plus;
» ils sont divisés, pour ainsi dire, de leur aveugle-
» ment, car les aveugles, en tant qu'aveugles (ce
» qui seroit le *Sens* composé), ne voient pas.

» L'Évangile (*Mat. xxvj*, 6) parle d'un certain
» Simon, appelé *le Lépreux*, parce qu'il l'avoit
» été; c'est le *Sens* divisé.

» Ainsi, quand S. Paul a dit (I. *Cor. vj*, 9),
» que *les* IDOLATRES *n'entreront point dans*
» *le royaume des cieux*, il a parlé des *idolâtres*
» dant le *Sens* composé, c'est à dire, de ceux
» qui demeureront dans l'idolatrie. Les idolâtres,
» en tant qu'idolâtres, n'entreront pas dans le
» royaume des cieux; c'est le *Sens* composé : mais
» les idolâtres qui auront quitté l'idolatrie & qui
» auront fait pénitence, entreront dans le royaume
» des cieux; c'est le *Sens* divisé.

» Apelle ayant exposé, selon sa coutume, un
» tableau à la critique du Public, un cordonnier
» censura la chaussure d'une figure de ce tableau :
» Appelle réforma ce que le cordonnier avoit
» blâmé. Mais le lendemain, le cordonnier ayant
» trouvé à redire à une jambe, Apelle lui dit
» qu'un cordonnier ne devoit juger que de la
» chaussure; d'où est venu le proverbe, *Ne sutor*
» *ultrà crepidam*, suppléez *judicet*. La récusa-
» tion qu'Apelle fit de ce cordonnier étoit plus
» piquante que raisonnable : un cordonnier, en
» tant que cordonnier, ne doit juger que de ce
» qui est de son métier; mais si ce cordonnier a
» d'autres lumières, il ne doit point être récusé,
» par cela seul qu'il est cordonnier : en tant que
» cordonnier (ce qui est le *Sens* composé), il
» juge si un soulier est bien fait & bien peint;
» & en tant qu'il a des connoissances supérieures à
» son métier, il est juge compétent sur d'autres
» points, il juge alors dans le *Sens* divisé, par ra-
» port à son métier de cordonnier.

» Ovide, parlant du sacrifice d'Iphigénie (*Met. xij*,
» 29), dit que *l'intérêt public triompha de la*
» *tendresse paternelle* [& que] *le roi vainquit*
» *le père*; *postquam pietatem publica causa*,

» *rexque patrem vicit.* Ces dernières paroles font » dans un *Sens* divifé. Agamemnon, fe regardant » comme roi, étouffe les fentiments qu'il reffent » comme père.

» Dans le *Sens* compofé, un mot conferve fa » *Signification* à tous égards, & cette *Signification* entre dans la compofition du *Sens* de toute » la phrafe : au lieu que dans le *Sens* divifé, ce n'eft » qu'en un certain *Sens* & avec reftriction qu'un » mot conferve fon ancienne *Signification* ».

VII. *SENS littéral*, *SENS fpirituel.* C'eft encore du Marfais qui va parler (*Ibid. art. jx*).

» Le *Sens* littéral eft celui que les mots ex» citent d'abord dans l'efprit de ceux qui entendent » une langue ; c'eft le *Sens* qui fe préfente na» turellement à l'efprit. Entendre une expreffion » littéralement, c'eft la prendre au pied de la » lettre. *Quæ dicta funt fecundùm litteram accipere, id eft, non aliter intelligere quam* » *littera fonat* (*Aug.* Gen. ad lit. *lib. VIII*, » *cap. ij*, *tom. III*) ; c'eft le *Sens* que les paroles » fignifient immédiatement, *is quem verba immediatè fignificant.*

» Le *Sens* fpirituel eft celui que le *Sens* lit» téral renferme ; il eft enté, pour ainfi dire, fur » le *Sens* littéral ; c'eft celui que les chofes figni» fiées par le *Sens* littéral font naître dans l'efprit. » Ainfi, dans les paraboles, dans les fables, dans » les allégories, il y a d'abord un *Sens* littéral : » on dit, par exemple, qu'un loup & un agneau » vinrent boire à un même ruiffeau ; que le loup » ayant cherché querelle à l'agneau, il le dévora. » Si vous vous attachez fimplement à la lettre, » vous ne verrez dans ces paroles qu'une fimple » aventure arrivée à deux animaux : mais cette » narration a un autre objet ; on a deffein de vous » faire voir que les foibles font quelquefois opprimés par ceux qui font plus puiffants : & voilà » le *Sens* fpirituel, qui eft toujours fondé fur le » *Sens* littéral ».

§. 1. *Divifion du SENS littéral.* » Le *Sens* » littéral eft donc de deux fortes.

1. » Il y a un *Sens* littéral *rigoureux ;* c'eft le » *Sens* propre d'un mot, c'eft la lettre prife à la » rigueur, *ftrictè*.

2. » La feconde efpèce de *Sens* littéral, c'eft » celui que les expreffions figurées dont nous » avons parlé préfentent naturellement à l'efprit » de ceux qui entendent bien une langue ; c'eft » un *Sens* littéral *figuré :* par exemple, quand on » dit d'un Politique, qu'*il sème à propos la di*» *vifion entre fes propres ennemis ; femer* ne fe » doit pas entendre à la rigueur, felon le *Sens* » propre, & de la même manière qu'on dit *femer* » *du bled ;* mais ce mot ne laiffe pas d'avoir un » *Sens* littéral, qui eft un *Sens* figuré qui fe » préfente naturellement à l'efprit. La lettre ne » doit pas toujours être prife à la rigueur ; elle » tue, dit S. Paul (II. *Cor. iij*, *6*) : on ne doit » point exclure toute *Signification* métaphorique » & figurée. Il faut bien fe garder, dit S. Au» guftin (*De doct. Chrift. lib. III*, *cap. v*, » *tom. III*, Paris, 1685), de prendre à la lettre » une façon de parler figurée ; & c'eft à cela qu'il » faut appliquer ce paffage de S. Paul, *La lettre* » *tue, & l'efprit donne la vie. In principio cavendum eft ne figuratam loquutionem ad litteram accipias ; & ad hoc enim pertinet quod* » *aït apoftolus*, Littera occidit, fpiritus autem » vivificat.

» Il faut s'attacher au *Sens* que les mots exci» tent naturellement dans notre efprit, quand nous » ne fommes point prèvenus & que nous fommes » dans l'état tranquile de la raifon : voilà le véritable » *Sens* littéral figuré ; c'eft celui-là qu'il faut don» ner aux lois, aux Canons, aux textes des coutumes, » & même à l'Écriture fainte.

» Quand Jéfus-Chrift a dit (*Luc. jx*, *62*), » *Celui qui met la main à la charrue & qui* » *regarde derrière lui*, *n'eft point propre pour* » *le royaume de Dieu ;* on voit bien qu'il n'a pas » voulu dire qu'un laboureur, qui en travaillant » tourne quelquefois la tête, n'eft pas propre pour » le ciel ; le vrai *Sens* que ces paroles préfentent » naturellement à l'efprit, c'eft que ceux qui ont » commencé à mener une vie chrétienne & à être » difciples de Jéfus-Chrift, ne doivent pas changer » de conduite ni de doctrine, s'ils veulent être » fauvés : c'eft donc là un *Sens* littéral figuré. Il » en eft de même des autres paffages de l'Évan» gile, où Jéfus-Chrift dit (*Matth. v*, *39*), de pré» fenter la joue gauche à celui qui nous a frapés » fur la droite, & (*ibid. 29*, *30*) de s'arracher » la main ou l'œil qui eft un fujet de fcandale : » il faut entendre ces paroles de la même manière » qu'on entend toutes les expreffions métaphori» ques & figurées ; ce ne feroit pas leur donner » leur vrai *Sens*, que de les entendre felon le » *Sens* littéral pris à la rigueur ; elles doivent être » entendues felon la feconde forte de *Sens* littéral, » qui réduit toutes ces façons de parler figurées à » leur jufte valeur, c'eft à dire, au *Sens* qu'elles » avoient dans l'efprit de celui qui a parlé, & qu'elles » excitent dans l'efprit de ceux qui entendent la » langue où l'expreffion figurée eft autorifée par » l'ufage. *Lorfque nous donnons au blé le nom* » *de* Cérès, dit Cicéron (*De nat. deor. lib. III*, » *n°. 41*, aliter *xvj*), *& au vin le nom de* » Bacchus, *nous nous fervons d'une façon de* » *parler ufitée en notre langue*, *& perfonne n'eft* » *affez dépourvu de fens pour prendre ces paroles* » *à la rigueur de la lettre.*

» Il y a fouvent dans le langage des hommes » un *Sens* littéral qui eft caché, & que les cir» conftances des chofes découvrent ; ainfi, il arrive » fouvent que la même propofition a un tel *Sens* » dans la bouche ou dans les écrits d'un certain

» homme, & qu'elle en a un autre dans le discours » & dans les ouvrages d'un autre homme : mais il » ne faut pas légèrement donner des *Sens* désa-» vantageux aux paroles de ceux qui ne pensent » pas en tout comme nous; il faut que ces *Sens* » cachés soient si facilement dèvelopés par les » circonstances, qu'un homme de bon sens qui » n'est pas prèvenu ne puisse pas s'y méprendre. » Nos préventions nous rendent toujours injustes, » & nous font souvent préter aux autres des senti-» ments qu'ils détestent aussi sincèrement que nous » les détestons.

» Au reste, je viens d'observer que le *Sens* lit-» téral figuré est celui que les paroles excitent » naturellement dans l'esprit de ceux qui entendent » la langue où l'expression figurée est autorisée » par l'usage : ainsi, pour bien entendre le véritable » *Sens* littéral d'un auteur, il ne suffit pas d'en-» tendre les mots particuliers dont il s'est servi, » il faut encore bien entendre les façons de parler » usitées dans le langage de cet auteur; sans quoi, » ou l'on n'entendra point le passage, ou l'on » tombera dans des contre-sens. En françois, » *donner parole*, veut dire *promettre;* en latin, » *verba dare*, signifie *tromper: pœnas dare* » *alicui*, ne veut pas dire *donner de la peine à* » *quelqu'un*, lui faire de la peine; il veut dire » au contraire, *être puni par quelqu'un*, lui donner » la satisfaction qu'il exige de nous, lui donner » notre supplice en payement, comme on paye » une amende. Quand Properce dit à Cinthie, » *Dabis mihi*, *Perfida*, *Pœnas* (II. *Eleg.v.* 3), » il ne veut pas dire, *Perfide*, *vous m'allez causer* » *bien des tourments;* il lui dit au contraire, » qu'il la fera repentir de sa perfidie.

» Il n'est pas possible d'entendre le *Sens* littéral » de l'Écriture sainte, si l'on n'a aucune connois-» sance des hébraïsmes & des hellénismes, c'est à » dire, des façons de parler de la langue hébraïque » & de la langue grèque. Lorsque les interprètes tra-» duisent à la rigueur de la lettre, ils rendent les » mots, & non le véritable *Sens :* de là vient » qu'il y a, par exemple, dans les Pseaumes, » plusieurs versets qui ne sont pas intelligibles en » latin. *Montes Dei* (*Ps.* 35), ne veut pas dire, » *montagnes consacrées à Dieu*, mais *de hautes* » *montagnes* ». *Voyez* IDIOTISME & SUPERLATIF.

» Dans le nouveau Testament même il y a » plusieurs passages qui ne sauroient être entendus » sans la connoissance des idiotismes, c'est à dire, » des façons de parler des auteurs originaux. Le » mot hébreu qui répond au mot latin *verbum*, » se prend ordinairement en hébreu pour *chose* » signifiée par la parole; c'est le mot générique » qui répond à *negotium* ou *res* des latins. *Tran-* » *seamus usque Bethleem*, *& videamus hoc* VER-» BUM *quod factum est* (*Luc. ij*, 15); passons » jusqu'à Béthléem, & voyons ce qui y est arrivé. » Ainsi, lorsqu'au troisième verset du *chap.* 8 du » *Deutéronome*, il est dit, (*Deus*) *dedit tibi* » *cibum manna quod ignorabas tu & patres* » *tui*, *ut ostenderet tibi quod non in solo pane* » *vivat homo*, *sed in omni verbo quod egreditur* » *de ore Dei;* vous voyez que *in omni verbo* » signifie *in omni re*, c'est à dire, *de tout ce* » *que Dieu dit*, ou *veut*, *qui serve de nourriture.* » C'est dans ce même *Sens* que Jésus-Christ a » cité ce passage : le démon lui proposoit de » changer les pierres en pain; il n'est pas néces-» saire de faire ce changement, répond Jésus-» Christ, *car l'homme ne vit pas seulement de* » *pain*, *il se nourrit encore de tout ce qui plaît* » *à Dieu de lui donner pour nourriture*, *de tout* » *ce que Dieu dit qui servira de nourriture.* » (*Matth. iv*, 4). Voilà le *Sens* littéral; celui » qu'on donne communément à ces paroles, n'est » qu'un *Sens* moral ».

§. 2. *Division du* SENS *spirituel.* » Le *Sens* » spirituel est aussi de plusieurs sortes : 1. Le SENS » *moral.* 2. Le SENS *allégorique.* 3. Le SENS » *anagogique* ».

1. SENS *moral.* » Le *Sens* moral est une » interprétation selon laquelle on tire quelque » instruction pour les mœurs. On tire un *Sens* » moral des histoires, des fables, *&c.* Il n'y a » rien de si profane dont on ne puisse tirer des » moralités, ni rien de si sérieux qu'on ne puisse » tourner en burlesque. Telle est la liaison que » les idées ont les unes avec les autres : le moindre » raport réveille une idée de moralité dans un » homme dont le goût est tourné du côté de la » Morale; & au contraire, celui dont l'imagina-» tion aime le burlesque, trouve du burlesque par-» tout.

» Thomas Walleis, jacobin anglois, fit im-» primer vers la fin du quinzième siècle, à l'usage » des prédicateurs, une explication morale des Mé-» tamorphoses d'Ovide : nous avons le Virgile tra-» vesti de Scarron. Ovide n'avoit point pensé à la Mo-» rale que Walleis lui prête; & Virgile n'a jamais » eu les idées burlesques que Scarron a trouvées » dans son Énéide. Il n'en est pas de même des » fables morales : leurs auteurs mêmes nous en » découvrent les moralités; elles sont tirées du » texte, comme une conséquence est tirée de son » principe ».

2. SENS *allégorique.* » Le *Sens* allégorique se » tire d'un discours, qui, à le prendre dans son » *Sens* propre, signifie toute autre chose : c'est une » histoire qui est l'image d'une autre histoire ou de » quelque autre pensée ». *Voyez* ALLÉGORIE.

» L'esprit humain a bien de la peine à demeurer » indéterminé sur les causes dont il voit ou dont » il ressent les effets; ainsi, lorsqu'il ne connoît » pas les causes, il en imagine, & le voilà satis-» fait. Les païens imaginèrent d'abord des causes » frivoles de la plupart des effets naturels : l'amour

» fut l'effet d'une divinité particulière ; Prométhée » vola le feu du ciel ; Cérès inventa le blé ; » Bacchus, le vin ; *&c.* Les recherches exactes sont » trop pénibles, & ne sont pas à la portée de tout » le monde. Quoi qu'il en soit, *Le vulgaire superstitieux*, dit le P. Sanadon (*Poésie d'Horac. tom. 1, pag.* 504), *fut la dupe des visionnaires* » qui inventèrent toutes ces fables.

» Dans la suite, quand les païens commencèrent à se policer & à faire des réflexions sur ces » histoires fabuleuses, il se trouva parmi eux des » mystiques, qui en envelopèrent les absurdités » sous le voile des allégories & des *Sens* figurés, » auxquels les premiers auteurs de ces fables n'avoient » jamais pensé.

» Il y a des pièces allégoriques en prose & en » vers : les auteurs de ces ouvrages ont prétendu » qu'on leur donnât un *Sens* allégorique ; mais » dans les histoires & dans les autres ouvrages dans » lesquels il ne paroît pas que l'auteur ait songé » à l'allégorie, il est inutile d'y en chercher. Il » faut que les histoires dont on tire ensuite les » allégories, ayent été composées dans la vûe de » l'allégorie ; autrement, les explications allégoriques qu'on leur donne ne prouvent rien, & ne » font que des explications arbitraires dont il est » libre à chacun de s'amuser comme il lui plaît, » pourvu qu'on n'en tire pas des conséquences dangereuses.

» Quelques auteurs (*Indiculus historico-chronologicus, in Fabri Thesauro*) ont trouvé une » image des révolutions arrivées à la langue latine, » dans la statue que Nabuchodonosor vit en songe » (*Dan. ij*, 31) ; ils trouvent dans ce songe une » allégorie de ce qui devoit arriver à la langue latine.

» Cette statue étoit extraordinairement grande ; la » langue latine n'étoit-elle pas répandue presque » partout ?

» La tête de cette statue étoit d'or : c'est le siècle » d'or de la langue latine ; c'est le temps de Térence, » de César, de Cicéron, de Virgile ; en un mot, » c'est le siècle d'Auguste.

» La poitrine & les bras de la statue étoient » d'argent : c'est le siècle d'argent de la langue » latine ; c'est depuis la mort d'Auguste jusqu'à » la mort de l'empereur Trajan, c'est à dire, jusqu'environ cent ans après Auguste.

» Le ventre & les cuisses de la statue étoient » d'airain : c'est le siècle d'airain de la langue latine, » qui comprend depuis la mort de Trajan jusqu'à la » prise de Rome par les goths, en 410.

» Les jambes de la statue étoient de fer, & les » pieds partie de fer & partie de terre : c'est le » siècle de fer de la langue latine, pendant lequel » les différentes incursions des barbares plongèrent » les hommes dans une extrême ignorance ; à peine » la langue latine se conserva-t-elle dans le langage » de l'Église.

» Enfin une pierre abattit la statue : c'est la » langue latine qui cessa d'être une langue vivante.

» C'est ainsi qu'on raporte tout aux idées dont on » est préoccupé.

» Les *Sens* allégoriques ont été autrefois fort » à la mode, & ils le sont encore en Orient ; on » en trouvoit partout, jusques dans les nombres. » Métrodore de Lampsaque, au raport de Tatien, » avoit tourné Homère tout entier en allégories. » On aime mieux aujourdhui la réalité du *Sens* » littéral. Les explications mystiques de l'Écriture » sainte, qui ne sont point fixées par les apôtres » ni établies clairement par la révélation, sont » sujettes à des illusions qui mènent au fanatisme. » *Voyez* Huet, *Origenianor. lib. II, quæst.* 13, » *pag.* 171 ; & le livre intitulé, *Traité du* Sens *littéral & du* Sens *mystique, selon la doctrine* » *des Pères* ».

3. *Sens anagogique.* » Le *Sens* anagogique » n'est guère en usage que lorsqu'il s'agit des » différents *Sens* de l'Écriture sainte. Ce mot *Anagogique* vient du grec ἀναγωγή, qui veut dire » *élévation :* ἀνὰ, dans la composition des mots, » signifie souvent *au dessus*, *en haut ;* ἀγωγή veut » dire *conduite*, de ἄγω, *je conduis :* ainsi, le » *Sens* anagogique de l'Écriture sainte est un *Sens* » mystique, qui élève l'esprit aux objets célestes & » divins de la vie éternelle dont les saints jouïssent » dans le ciel.

» Le *Sens* littéral est le fondement des autres » *Sens* de l'Écriture sainte. Si les explications qu'on » en donne ont raport aux mœurs, c'est le *Sens* » moral,

» Si les explications des passages de l'ancien » Testament regardent l'Église & les mystères de » notre religion par analogie ou ressemblance, » c'est le *Sens* allégorique ; ainsi, le sacrifice de » l'agneau pascal, le serpent d'airain èlevé dans le » désert, étoient autant de figures du sacrifice de la » croix.

» Enfin lorsque ces explications regardent l'Église » triomphante & la vie des bienheureux dans le » ciel, c'est le *Sens* anagogique ; c'est ainsi que » le Sabbat des juifs est regardé comme l'image du » repos éternel des bienheureux. Ces différents » *Sens*, qui ne sont point le *Sens* littéral ni le » *Sens* moral, s'appellent aussi en général *Sens tropologiques*, c'est à dire, *Sens figurés.* Mais, » comme je l'ai déja remarqué, il faut suivre, » dans le *Sens* allégorique & dans le *Sens* anagogique, ce que la révélation nous en aprend, » & s'appliquer surtout à l'intelligence du *Sens* » littéral, qui est la règle infaillible de ce que » nous devons croire & pratiquer pour être sauvés ».

VIII. *Sens adapté.* C'est encore du Marsais qui va nous instruire. (*Ibid. art. x*).

» Quelquefois on se sert des paroles de l'Écriture

» ſainte ou de quelque auteur profane, pour en » faire une application particulière qui convient » au ſujet dont on veut parler, mais qui n'eſt pas » le *Sens* naturel & littéral de l'auteur dont on les » emprunte; c'eſt ce qu'on appelle *Sensus accommodatitius*, *Sens* adapté.

» Dans les Panégyriques des Saints & dans les » Oraiſons funèbres, le texte du diſcours eſt pris » ordinairement dans le *Sens* dont nous parlons. » Fléchier, dans ſon Oraiſon funèbre de Turenne, » applique à ſon héros ce qui eſt dit dans l'Écriture » à l'occaſion de Judas Macchabée, qui fut tué dans » une bataille.

» Le P. Le Jeune, de l'Oratoire, fameux miſſionnaire, s'appeloit *Jean*; il étoit devenu » aveugle: il fut nommé pour prêcher le Carême » à Marſeille aux Acoules; voici le texte de ſon » premier ſermon: *Fuit homo miſſus à Deo*, » *cui nomen erat Joannes; non erat ille lux*, *ſed* » *ut teſtimonium perhiberet de lumine* (*Joan. j*, *6*). » On voit qu'il feſoit alluſion à ſon nom & à ſon » aveuglement.

» Il y a quelques paſſages des auteurs profanes » qui ſont comme paſſés en proverbes, & auxquels » on donne communément un *Sens* détourné, qui » n'eſt pas préciſément le même *Sens* que celui » qu'ils ont dans l'auteur d'où ils ſont tirés; en voici » des exemples.

1. » Quand on veut animer un jeune homme à » faire parade de ce qu'il ſait, ou blâmer un Savant de ce qu'il ſe tient dans l'obſcurité, on lui » dit ce vers de Perſe (*Sat. I*, *27*.):

» *Scire tuum nihil eſt, niſi te ſcire hoc ſciat alter.*

» Toute votre ſcience n'eſt rien, ſi les autres ne » ſavent pas combien vous êtes ſavant. La penſée » de Perſe eſt pourtant de blâmer ceux qui n'étudient que pour faire enſuite parade de ce qu'ils » ſavent...

» *En pallor, ſeniumque: O mores! uſque adeòne*
» *Scire tuum nihil eſt, niſi te ſcire hoc ſciat alter?*

» Il y a une interrogation & une ſurpriſe dans le » texte, & l'on cite le vers dans un *Sens* abſolu.

2. » On dit d'un homme qui parle avec emphaſe, » d'un ſtyle ampoulé & recherché, que

» *Projicit ampullas & ſeſquipedalia verba:*

» il jette, il fait ſortir de ſa bouche des paroles » enflées & des mots d'un pied & demi. Cependant » ce vers a un *Sens* tout contraire dans Horace » (*Art. poët. 97*). La Tragédie, dit ce poëte, » ne s'exprime pas toujours d'un ſtyle pompeux & » élevé; Télèphe & Pélée, tous deux pauvres, » tous deux chaſſés de leur pays, ne doivent pas » recourir à des termes enflés, ni ſe ſervir de grands » mots; il faut qu'ils faſſent parler leur douleur » d'un ſtyle ſimple & naturel, s'ils veulent nous » toucher, & que nous nous intéreſſions à leur mauvaiſe fortune. Ainſi, *projicit*, dans Horace, veut » dire, *il rejette*.

» *Et tragicus plerumque dolet ſermone pedeſtri*
» *Telephus & Peleus, quum pauper & exul uterque*
» *Projicit ampullas & ſeſquipedalia verba,*
» *Si curat cor ſpectantis tetigiſſe querelâ.*

» Boileau (*Art poët. chant III*) nous donne le » même précepte:

» Que, devant Troie en flamme, Hécube déſolée
» Ne vienne pas pouſſer une plainte ampoulée.

» Cette remarque, qui ſe trouve dans la plupart » des commentateurs d'Horace, ne devoit point » échaper aux auteurs des Dictionnaires ſur le mot » *projicere*.

3. » Souvent, pour excuſer les fautes d'un habile homme, on cite ce mot d'Horace (*Art.* » *poët. 359*): *Quandoque bonus dormitat Homerus*; comme ſi Horace avoit voulu dire » que le bon Homère s'endort quelquefois. Mais » *quandoque* eſt là pour *quandocumque* (toutes » les fois que); & *bonus* eſt pris en bonne part. » Je ſuis fâché, dit Horace, toutes les fois que » je m'aperçois qu'Homère, cet excellent poëte, » s'endort, ſe néglige, ne ſe ſoutient pas.

» *Indignor quandoque bonus dormitat Homerus.*

» Danet s'eſt trompé dans l'explication qu'il donne » de ce paſſage dans ſon Dictionnaire latin-françois » ſur ce mot *quandoque*.

» 4. Enfin, pour s'excuſer quand on eſt tombé dans » quelque faute, on cite ce vers de Térence (*Heaut.* I. » *j*, *25*:

Homo ſum, humani nihil à me alienum puto;

» comme ſi Térence avoit voulu dire, *je ſuis* » *homme, je ne ſuis point exempt des foibleſſes* » *de l'humanité.* Ce n'eſt pas là le *Sens* de Térence. Chrémès, touché de l'affliction où il voit » Ménédème ſon voiſin, vient lui demander quelle » peut être la cauſe de ſon chagrin & des peines » qu'il ſe donne: Ménédème lui dit bruſquement, » qu'il faut qu'il ait bien du loiſir pour venir ſe mêler » des affaires d'autrui. *Je ſuis homme*, répond » tranquilement Chrémès; *rien de tout ce qui* » *regarde les autres hommes n'eſt étranger pour* » *moi, je m'intéreſſe à tout ce qui regarde mon* » *prochain.*

» On doit s'étonner, dit Madame Dacier, que » ce vers ait été ſi mal entendu, après ce que » Cicéron en a dit dans le premier livre des » Offices.

» Voici les paroles de Cicéron (*I. Offic. n. 29*; » *aliter IX*): *Eſt enim difficilis cura rerum*

» *alienarum*, *quanquam Terentianus ille Chremes humani nihil à se alienum putat.* J'ajoûterai un passage de Sénèque, qui est un commentaire encore plus clair de ces paroles de Térence. Sénèque, ce philosophe païen, explique, dans une de ses lettres, comment les hommes doivent honorer la majesté des dieux; il dit que ce n'est qu'en croyant en eux, en pratiquant de bonnes œuvres, & en tâchant de les imiter dans leurs perfections, qu'on peut leur rendre un culte agréable; il parle ensuite de ce que les hommes se doivent les uns aux autres. Nous devons tous nous regarder, dit-il, comme étant les membres d'un grand corps; la nature nous a tirés de la même source, & par là nous a tous faits parents les uns des autres; c'est elle qui a établi l'équité & la justice. Selon l'institution de la nature, on est plus à plaindre quand on nuit aux autres, que quand on en reçoit du dommage. La nature nous a donné des mains pour nous aider les uns les autres; ainsi, ayons toujours dans la bouche & dans le cœur ce vers de Térence: *Je suis homme, rien de tout ce qui regarde les hommes n'est étranger pour moi.*

» *Membra sumus corporis magni; natura nos cognatos edidit, quum ex iisdem & in idem gigneret. Hæc nobis amorem indidit mutuum & sociabiles fecit; illa æquum justumque composuit: ex illius constitutione miserius est nocere quam lædi; & illius imperio paratæ sunt ad juvandum manus. Iste versus & in pectore & in ore sit*, Homo sum, humani nihil à me alienum puto. *Habeamus in commune quod nati sumus.* (Sen. *Ep. xcv*).

» Il est vrai, en général, que les citations & les applications doivent être justes autant qu'il est possible, puisqu'autrement, elles ne prouvent rien, & ne servent qu'à montrer une fausse érudition: mais il y auroit du rigorisme à condanner tout *Sens* adapté.

» Il y a bien de la différence entre raporter un passage comme une autorité qui prouve, ou simplement comme des paroles connues, auxquelles on donne un *Sens* nouveau qui convient au sujet dont on veut parler: dans le premier cas, il faut conserver le *Sens* de l'auteur; mais dans le second cas, les passages auxquels on donne un *Sens* différent de celui qu'ils ont dans leur auteur, sont regardés comme autant de parodies, & comme une sorte de jeu dont il est souvent permis de faire usage ».

IX. *Sens louche*, *Sens équivoque.* Le *Sens* louche naît plus tôt de la disposition particulière des mots qui entrent dans une phrase, que de ce que les termes en sont équivoques en soi. Ainsi, ce seroit plus tôt la phrase qui devroit être appelée *louche*, si l'on vouloit s'en tenir au *Sens* littéral de la métaphore: » Car, dit du Marsais (*Trop. part. III, art. vj*), » comme les personnes louches paroissent regarder d'un côté pendant qu'elles regardent d'un autre, de même, dans les constructions louches, des mots semblent avoir un certain raport, pendant qu'ils en ont un autre »: par conséquent c'est la phrase même qui a le vice d'être louche: & comme les objets vus par les personnes louches ne sont point louches pour cela, mais seulement incertains à l'égard des autres; de même le *Sens* louche ne peut pas être regardé proprement comme louche, il n'est qu'incertain pour ceux qui entendent ou qui lisent la phrase. Si donc on donne le nom de *Sens* louche à celui qui résulte d'une disposition louche de la phrase, c'est par métonymie que l'on transporte à la chose signifiée le nom métaphorique donné d'abord au signe. Voici un exemple de construction & de *Sens* louche, pris par du Marsais, dans cette chanson si connue d'un de nos meilleurs opéra:

> Tu sais charmer,
> Tu sais désarmer
> Le dieu de la guerre:
> Le dieu du tonnerre
> Se laisse enflammer.

» *Le dieu du tonnerre*, dit notre grammairien, paroît d'abord être le terme de l'action de *charmer* & de *désarmer*, aussi bien que *le dieu de la guerre*; cependant, quand on continue à lire, on voit aisément que *le dieu du tonnerre* est le nominatif ou le sujet *de se laisse enflammer* ».

Voici un autre exemple cité par Vaugelas (*Rem.* 119): » *Germanicus* (en parlant d'Alexandre) *a égalé sa vertu, & son bonheur n'a jamais eu de pareil*... On appelle cela, dit-il, une *Construction louche*, parce qu'elle semble regarder d'un côté, & elle regarde de l'autre ». On voit que ce puriste célèbre fait tomber en effet la qualification de *louche* sur la construction plus tôt que sur le *Sens* de la phrase, conformément à ce que j'ai remarqué. » Je sais bien, ajoûte-t-il, en parlant de ce vice d'élocution, & j'adopte volontiers sa remarque; je sais bien qu'il y aura assez de gens qui nommeront ceci un scrupule, & non pas une faute; parce que la lecture de toute la période fait entendre le *Sens*, & ne permet pas d'en douter: mais toujours ils ne peuvent pas nier que le lecteur & l'auditeur n'y soient trompés d'abord; & quoiqu'ils ne le soient pas long temps, il est certain qu'ils ne sont pas bien aises de l'avoir été, & que naturellement on n'aime pas à se méprendre: enfin c'est une imperfection qu'il faut éviter, pour petite qu'elle soit, s'il est vrai qu'il faille toujours faire les choses de la façon la plus parfaite qu'il se peut, surtout lorsqu'en matière de langage il s'agit de la clarté de l'expression ».

Le *Sens* louche naît donc de l'incertitude de la relation grammaticale de quelqu'un des mots qui composent la phrase. Mais que faut-il entendre par

par un *Sens* équivoque, & quelle en eſt l'origine? car ces deux expreſſions ne ſont pas identiques, quoique du Marſais ſemble les avoir confondues (*loc. cit.*). Le *Sens* équivoque me paroît venir ſurtout de l'indétermination eſſencielle à certains mots, lorſqu'ils ſont employés de manière que l'application actuelle n'en eſt pas fixée avec aſſez de préciſion. Tels ſont les adjectifs conjonctifs *qui* & *que*, & l'adverbe conjonctif *dont*; parce que, n'ayant par eux-mêmes ni nombre ni genre déterminé, la relation en devient néceſſairement douteuſe, pour le peu qu'ils ne tiennent pas immédiatement à leur antécédent. Tels ſont nos pronoms de la troiſième perſonne, *il*, *lui*, *elle*, *ils*, *eux*, *elles*, *leur*, & les articles *le*, *la*, *les* employés comme pronoms; parce que tous les objets dont on parle étant de la troiſième perſonne, il doit y avoir incertitude ſur la relation de ces mots, dès qu'il y a dans le même diſcours pluſieurs noms du même genre & du même nombre, ſi l'on n'a ſoin de rendre cette relation bien ſenſible par quelques-uns de ces moyens qui ne manquent guère à ceux qui ſavent écrire. Tels ſont enfin les articles poſſeſſifs de la troiſième perſonne, *ſon*, *ſa*, *ſes*, *leur*, *leurs*, & les purs adjectifs poſſeſſifs de la même perſonne, *ſien*, *ſienne*, *ſiens*, *ſiennes*; parce que la troiſième perſonne déterminée à laquelle ils doivent ſe raporter, peut être incertaine à leur égard comme à l'égard des pronoms perſonnels, & pour la même raiſon.

Je ne citerai point ici une longue ſuite d'exemples; je renverrai ceux qui en déſirent à la *Remarque* 547 de Vaugelas, où ils en trouveront de toutes les eſpèces, avec les correctifs qui y conviennent: mais je finirai par deux obſervations.

La première, c'eſt que phraſe *louche* & phraſe *équivoque* ſont des expreſſions, comme je l'ai déja remarqué, ſynonymes, ſi l'on veut, mais non pas identiques; elles énoncent le même défaut de netteté, mais elles en indiquent des ſources différentes. Phraſe *amphibologique*, eſt une expreſſion plus générale, qui comprend ſous ſoi les deux premières, comme le genre comprend les eſpèces; elle indique encore le même défaut de netteté, mais ſans en aſſigner la cauſe. Ainſi, *Les impreſſions qu'il prit depuis*, *qu'il tâcha de communiquer aux ſiens*, &c, c'eſt une phraſe *louche*, parce qu'il ſemble d'abord qu'on veuille dire, *depuis le temps qu'il tâcha*, au lieu que *depuis* eſt employé abſolument, & qu'on a voulu dire *leſquelles il tâcha*; incertitude que l'on auroit levée par un & avant *qu'il tâcha*. *Liſias promit à ſon père de n'abandonner jamais ſes amis*, c'eſt une phraſe *équivoque*, parce qu'on ne ſait s'il s'agit des amis de Liſias ou de ceux de ſon père. Toutes deux ſont *amphibologiques*.

La ſeconde remarque, c'eſt que du Marſais n'a pas dû citer comme une phraſe *amphibologique* ce vers de la première édition du Cid (*III. 6*):

L'amour n'eſt qu'un plaiſir, & l'honneur un devoir.

La conſtruction de cette phraſe met néceſſairement de niveau *l'amour* & *l'honneur*, & préſente l'un & l'autre comme également mépriſables: en un mot, elle a le même *Sens* que celle-ci;

L'amour n'eſt qu'un plaiſir, l'honneur n'eſt qu'un devoir.

Il eſt certain que ce n'étoit pas l'intention de Corneille; & du Marſais en convient: mais la ſeule choſe qui s'enſuive de là, c'eſt que ce grand poète a fait un contre-ſens, & non pas une *amphibologie*: & l'Académie a exprimé le vrai *Sens* de l'auteur, quand elle a dit;

L'amour n'eſt qu'un plaiſir; l'honneur eſt un devoir.

Il faut donc prendre garde encore de confondre *Amphibologie* & *Contre-ſens*. L'*Amphibologie* eſt dans une phraſe qui peut également ſervir à énoncer pluſieurs *Sens* différents, & que rien de ce qui la conſtitue ne détermine à l'un plus tôt qu'à l'autre; le *Contre-ſens* eſt dans une phraſe qui ne peut avoir qu'un *Sens*, mais qui auroit dû être conſtruite de manière à en avoir un autre. *Voyez* CONTRE-SENS.

Réſumons. La *Signification* eſt l'idée totale dont un mot eſt le ſigne primitif par la déciſion unanime de l'uſage.

L'*Acception* eſt un aſpect particulier, ſous lequel la *Signification* primitive eſt enviſagée dans une phraſe.

Le *Sens* eſt une autre *Signification* différente de la primitive, qui eſt entée, pour ainſi dire, ſur cette première, qui lui eſt ou analogue ou acceſſoire, & qui eſt moins indiquée par le mot même que par ſa combinaiſon avec les autres qui conſtituent la phraſe. C'eſt pourquoi l'on dit également le *Sens* d'un mot & le *Sens* d'une phraſe; au lieu qu'on ne dit pas de même la *Signification* ou l'*Acception* d'une phraſe. (*M.* BEAUZÉE.)

* SENS (BON) BON GOÛT. *Synonymes.* Le *bon Sens* & le *bon Goût* ne ſont qu'une même choſe, à les conſidérer du côté de la faculté. Le *bon Sens* eſt une certaine droiture d'âme qui voit le vrai, le juſte, & s'y attache: le *bon Goût* eſt cette même droiture par laquelle l'âme voit le bon & l'approuve.

La différence de ces deux choſes ne ſe tient que du côté des objets. On reſtreint ordinairement le *bon Sens* aux choſes plus ſenſibles; & le *bon Goût* à des objets plus fins & plus relevés. Ainſi, le *bon Goût*, pris dans cette idée, n'eſt autre choſe que le *bon Sens* rafiné & exercé ſur des objets délicats & relevés; & le *bon Sens* n'eſt que le *bon Goût* reſtreint aux objets plus ſenſibles & plus matériels. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.]

(¶ Entre le *bon Sens* & le *bon Goût*, il y a la différence de la cauſe à ſon effet). (LA BRUYÈRE.)

SENTIMENT, AVIS, OPINION. *Synon.*

Il y a un sens général qui rend ces mots synonymes, lorsqu'il est question de conseiller ou de juger : mais le premier a plus de raport à la délibération, on dit son *Sentiment;* le second en a davantage à la décision, on donne son *Avis;* le troisième en a un particulier à la formalité de judicature, on va aux *Opinions.*

Le *Sentiment* emporte toujours dans son idée celle de sincérité, c'est à dire, une conformité avec ce qu'on croit intérieurement. L'*Avis* ne supose pas rigoureusement cette sincérité, il n'est précisément qu'un témoignage en faveur d'un parti. L'*Opinion* renferme l'idée d'un suffrage donné en concours de pluralité de voix.

Il peut y avoir des occasions où un juge soit obligé de donner son *Avis* contre son *Sentiment*, & de se conformer aux *Opinions* de sa compagnie. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) SENTIMENT, OPINION, PENSÉE. *Synonymes.*

Ils sont tous les trois d'usage, lorsqu'il ne s'agit que de la simple énonciation de ses idées. En ce sens, le *Sentiment* est plus certain; c'est une croyance qu'on a par des raisons ou solides ou aparentes : l'*Opinion* est plus douteuse; c'est un jugement qu'on fait avec quelque fondement : la *Pensée* est moins fixe & moins assûrée; elle tient de la conjecture.

On dit, Rejeter & soutenir un *Sentiment*, Attaquer & défendre une *Opinion*, Désaprouver & justifier une *Pensée.*

Le mot de *Sentiment* est plus propre en fait de goût; c'est un *Sentiment* général, qu'Homère est un excellent poète. Le mot d'*Opinion* convient mieux en fait de science; l'*Opinion* commune est que le soleil est au centre du monde. Le mot de *Pensée* se dit plus particulièrement lorsqu'il s'agit de juger des évènements des choses, ou des actions des hommes; la *Pensée* de quelques Politiques est que le Moscovite trouveroit mieux ses vrais avantages du côté de l'Asie que du côté de l'Europe.

Les *Sentiments* sont un peu soumis à l'influence du cœur; il n'est pas rare de les voir se conformer à ceux des persones qu'on aime. Les *Opinions* doivent beaucoup à la prévention; il est ordinaire aux écoliers de tenir celles de leurs maîtres. Les *Pensées* tiennent assez de l'imagination; on en a souvent de chimériques. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) SENTIMENT, SENSATION, PERCEPTION, *Synonymes.*

Ces mots désignent l'impression que les objets font sur l'âme : mais le *Sentiment* va au cœur; la *Sensation* s'arrête aux sens; & la *Perception* s'adresse à l'esprit.

La vie la plus agréable est sans doute celle qui roule sur des *Sentiments* vifs, des *Sensations* gracieuses, & des *Perceptions* claires : c'est aimer, goûter, & connoître.

Le *Sentiment* étend son ressort jusques aux mœurs; il fait que nous sommes également touchés de l'honneur & de la vertu comme des autres avantages. La *Sensation* ne va pas au dela du physique; elle fait uniquement sentir ce que le mouvement des choses matérielles peut occasionner de plaisir ou de douleur par la méchanique des organes. La *Perception* enferme dans son district les sciences & tout ce dont l'âme peut se former une image; mais ses impressions sont plus tranquiles que celles du *Sentiment* & de la *Sensation*, quoique plus promptes.

Un homme d'esprit & de courage reçoit les honneurs ou souffre les injures avec des *Sentiments* bien différents de ceux d'une bête ou d'un poltron. Quand on ne connoît point d'autre félicité que celle de la vie présente, on ne travaille qu'à se procurer des *Sensations* gracieuses. Nous ne jugeons de la composition ou de la simplicité des objets que par le nombre des *Perceptions* qu'ils produisent en nous. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) SERMENT, s. m. Figure de pensée par mouvement, qui consiste à ajouter, à son affirmation, des circonstances extraordinaires qui en établissent la vérité d'une manière incontestable, ou du moins plus éclatante.

Il ne s'agit donc pas ici du *Serment* légal, de cette affirmation consacrée par la religion, & qui se fait sous les ieux de l'autorité légitime : ce n'est qu'un procédé simple par raport à l'Élocution. Le *Serment* oratoire n'a qu'une énergie empruntée & souvent de pur apareil, en sorte que le choix des circonstances confirmatives dépend entièrement du goût de celui qui parle.

1. Tantôt c'est un détail de choses impossibles qui doivent arriver, plus tôt que la violation de l'engagement que l'on contracte. C'est ainsi que, dans sa I. Églogue (*vers* 60—64), Virgile, sous le nom de Tityre, voue au dieu qui a fait son bonheur, & qui est Auguste, une reconnoissance éternelle :

Ante leves ergò pascentur in æthere cervi,
Et freta destituent nudos in littore pisces;
Ante, pererratis amborum finibus, exul,
Aut Ararim parthus bibet, aut Germania Tigrim;
Quam nostro illius labatur pectore vultus.

» On verra donc les cerfs chercher avec agilité
» leur pâture dans les airs, & la mer laisser à sec
» les poissons sur le rivage; ou transportés tous
» deux loin des pays qu'ils arrosent, la Saône ira
» désaltérer le Parthe, le Tigre arroser la Ger-
» manie; avant que les traits de ce dieu s'effacent de

» mon cœur ». Ou bien, en rendant ces vers avec Greſſet :

Le cerf, d'un vol hardi, traverſera les airs,
Les habitants des eaux fuiront dans les déſerts,
La Saône ira ſe joindre aux ondes de l'Euphrate,
Avant qu'un lâche oubli me faſſe une âme ingrate.

2. Tantôt c'eſt la vûe des plus grands dangers que l'on déclare incapables d'ébranler la réſolution où l'on eſt. C'eſt ainſi que, dans la tragédie de Crébillon, *Idomenée* fait le *Serment* de ne point immoler ſon fils Idamante :

Dût le Ciel irrité nous rouvrir les enfers;
Dût la foudre, à mes ieux, embraſer l'univers;
Dût tout ce qui reſpire, étouffé dans la flamme,
Servir de monument aux tranſports de mon âme;
Duſſé-je enfin, de tout deſtructeur furieux,
Voir ma rage égaler l'injuſtice des dieux:
Je n'immolerai point une tête innocente.

Cléopâtre de même, dans la *Rodogune* de P. Corneille (V. *j*), fait le *Serment* de ſe venger, au riſque des plus affreux malheurs :

Dût le peuple, en fureur pour ſes maîtres nouveaux,
De mon ſang odieux arroſer leurs tombeaux;
Dût le Parthe vengeur me trouver ſans défenſe;
Dût le Ciel égaler le ſupplice à l'offenſe :
Trône, à t'abandonner je ne puis conſentir;
Par un coup de tonnère il vaut mieux en ſortir.
. . . .
Tombe ſur moi le ciel, pourvu que je me venge.

3. D'autres fois le *Serment* tire ſa force de l'Imprécation (*voyez* Imprécation), par laquelle on ſe dévoue ſoi-même à une punition affreuſe, ſi l'on vient jamais à ſe démentir. C'eſt par un *Serment* de cette eſpèce, que l'amoureuſe Didon (*Æn.* IV, 24 — 27) promet à ſa ſœur Anne de ne prendre aucun engagement avec Énée, & de garder à Sichée une fidélité éternelle : » Mais je préfèrerois ou de » voir la terre ouvrir à mes pieds ſes plus profonds » abîmes, ou d'être précipitée par la foudre du » tout-puiſſant Jupiter dans la région des Ombres, » des Ombres pâles de l'enfer, & dans la nuit » épaiſſe qui les couvre, à la honte de vous cho» quer, ô Pudeur, & de me ſouſtraire aux droits » que vous avez ſur moi ».

Sed mihi vel tellus optem priùs ima dehiſcat,
Vel pater omnipotens adigat me fulmine ad Umbras,
Pallentes Umbras Erebi, noctemque profundam,
Ante, Pudor, quam te violo & tua jura reſolvo.

C'eſt pareillement ainſi que le pſalmiſte (*Pſ.* cxxxvj) met prophétiquement dans la bouche d'un iſraëlite, captif à Babylone, le *Serment* de s'occuper toujours de Jéruſalem;

Si oblitus fuero tuî, Jeruſalem, oblivioni detur dextera mea : adhæreat lingua mea faucibus meis, ſi non meminero tuî, ſi non propoſuero Jeruſalem in principio lætitiæ meæ.	» Si je viens à t'ou» blier, ô Jéruſalem, » que j'oublie l'uſage de » ma main : que ma langue » demeure immobile dans » ma bouche, ſi je ne me » ſouviens toujours de toi, » ſi je ne me propoſe le » ſouvenir de Jéruſalem » pour principal objet de » ma joie ».

Serment rendu avec tant de beauté dans l'*Eſther* de Racine (I. *ij*) :

Sion, juſques au ciel élevée autrefois,
Juſqu'aux enfers maintenant abaiſſée!
Puiſſé-je demeurer ſans voix,
Si dans mes chants ta douleur retracée
Juſqu'au dernier ſoupir n'occupe ma penſée!

4. Quelquefois enfin le *Serment* oratoire prend une forme religieuſe, par l'invocation des eſprits dont la religion croit l'exiſtence & révère l'autorité.

Eſchine feſoit à Démoſthène un crime d'avoir conſeillé aux Athéniens cette guerre qui leur fut ſi funeſte par la malheureuſe bataille de Chéronée. Démoſthène convertit l'imputation en éloge, en rappelant aux Athéniens l'exemple de leurs ancêtres, qui ont combattu pour la liberté de la Grèce dans les occaſions les plus périlleuſes : il ſe défend, par une modeſtie très-délicate, d'avoir été l'auteur du conſeil qu'on lui reproche; il en fait honneur à la magnanimité de la République, & ne ſe réſerve que la gloire d'être entré fidèlement dans ſes vûes pendant ſon miniſtère. C'eſt à cette fidélité, ſelon lui, que Ctéſiphon a décerné la couronne que veut lui ravir Eſchine; & ſi Ctéſiphon eſt condanné, les Athéniens paroitront moins avoir eſſuyé à Chéronée un injuſte caprice de la fortune, qu'avoir failli eux-mêmes en ſe décidant avec magnanimité pour cette malheureuſe guerre.

Mais, non, Meſſieurs, s'écrie ici l'orateur, en prononçant ce *Serment* devenu depuis ſi célèbre; *non, vous n'avez point failli. J'en jure par ceux qui autrefois s'exposèrent à Marathon, par ceux qui combattirent près de Salamine & d'Artémiſe, par ceux qui ſe trouvèrent à la bataille de Platée; illuſtres guerriers, que la République, Eſchine, jugea tous dignes des mêmes honneurs & fit tous enterrer à ſes dépens, ſans reſtreindre ce privilège à ceux dont la fortune avoit ſecondé la valeur.*

Démoſthène, ſelon la remarque de Longin (*Traité du Sublime*, chap. *xjv*), pouvoit dire naturellement : *Non, Meſſieurs; non, vous n'avez point failli, en vous expoſant au péril pour*

la liberté & le salut de toute la Grèce; & vous en avez des exemples qu'on ne sauroit démentir : car on ne peut pas accuser d'avoir failli, ces grands hommes qui ont combattu pour la même cause dans les plaines de Marathon, près de Salamine & d'Artémise, & devant Platée. » Mais » il en use bien d'une autre sorte, dit l'auteur » grec : & tout d'un coup, comme s'il étoit ins- » piré par un dieu & possédé de l'esprit d'Apollon » même, il s'écrie en jurant par ces vaillants dé- » fenseurs de la Grèce . . . Par cette seule figure » du *Serment* . . . il déifie ces anciens citoyens » dont il parle, & montre en effet qu'il faut re- » garder tous ceux qui meurent de la sorte, comme » autant de dieux par le nom desquels on doit » jurer : il inspire à ses juges l'esprit & les sen- » timents de ces illustres morts; & changeant le » tour naturel de la preuve en cette grande & » pathétique manière d'affirmer par des *Serments* » si extraordinaires, si nouveaux, & si dignes de » foi, il fait entrer dans l'âme de ses auditeurs » une espèce d'antidote contre les mauvaises im- » pressions : il leur élève le courage par des louan- » ges : en un mot, il leur fait concevoir, qu'ils » ne doivent pas moins s'estimer pour la bataille » qu'ils ont perdue contre Philippe, que pour » les victoires qu'ils ont remportées à Marathon & » à Salamine; & par tous ces différents moyens, » renfermés dans une seule figure, il les entraîne » dans son parti ».

L'orateur romain nous a laissé l'exemple d'un *Serment* religieux employé à propos & avec avantage (*In Pisonem.* iij, 6, 7). Il sortoit de charge à la fin de son fameux consulat; il étoit dans la tribune aux harangues, prêt à faire un discours au peuple; le tribun lui défend de parler & le borne au *Serment* ordinaire, qui devoit être tout simplement *d'avoir tout fait dans la vûe du bien public.* Cicéron, justement indigné de cet obstacle aussi injuste qu'imprévu, élève tout à coup le style de la formule, change le *Serment* légal en une grande & magnifique figure, & jure, contre l'attente de tout le monde & spécialement du tribun, que la République & Rome doivent à lui seul leur salut : *Sine ullâ dubitatione* juravi, *Rempublicam atque hanc urbem meâ unius operâ esse salvam.* Ce *Serment* énergique fit plus d'effet que le discours qu'il avoit préparé, & lui valut le témoignage que le peuple lui rendit sur le champ par acclamation, que jamais *Serment* ne fut plus vrai : *Mihi populus romanus universus illâ in concione, non unius diei gratulationem, sed æternitatem immortalitatemque donavit; quum meum* jusjurandum *tale atque tantum*, juratus *ipse, unâ voce & consensu approbavit.* (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) SERMENT, JUREMENT, JURON. *Synonymes.*

Le *Serment* se fait proprement pour confirmer la sincérité d'une promesse; le *Jurement*, pour confirmer la vérité d'un témoignage; & le *Juron* n'est qu'un style dont le peuple se sert, pour donner au discours un air assûré & prévenir la défiance.

Le mot de *Serment* est plus d'usage, pour exprimer l'action de *jurer* en public & d'une manière solennelle. Celui de *Jurement* exprime quelquefois de l'emportement entre particulier. Celui de *Juron* tient de l'habitude dans la façon de parler.

Le *Serment* du prince ne l'engage point contre les lois ni contre les intérêts de son État. Les fréquents *Jurements* ne rendent pas le menteur plus digne d'être cru. Les *Jurons* sont presque toujours du bas style ou du très-familier; il y a peu d'occasions sérieuses où ils puissent être placés avec grâce. (*L'abbé* GIRARD.)

* SERMENT, VŒU. *Synonymes.*

(¶ Ce sont deux actes religieux, qui supposent également une promesse faite sous les ieux de Dieu & avec invocation de son saint nom : c'est du moins l'aspect commun sous lequel on doit envisager ces deux mots, quand on les considère comme synonymes; mais alors même ils ont des différences, qu'il est nécessaire de remarquer). (*M.* BEAUZÉE.)

Tout *Serment*, proprement ainsi nommé, se raporte principalement & directement à quelque homme auquel on le fait. C'est à l'homme qu'on s'engage par là; on prend seulement Dieu à témoin de ce à quoi l'on s'engage, & l'on se soumet aux effets de sa vengeance, si l'on vient à violer la promesse qu'on a faite; supposé que l'engagement par lui-même n'ait rien qui le rendît illicite ou nul, s'il eût été contracté sans l'interposition du *Serment.*

Mais le *Vœu* est un engagement où l'on entre directement envers Dieu; & un engagement volontaire, par lequel on s'impose à soi-même, de son pur mouvement, la nécessité de faire certaines choses, auxquelles sans cela on n'auroit pas été tenu, au moins précisément & déterminément : car si l'on y étoit déja indispensablement obligé, il n'est pas besoin de s'y engager : le *Vœu* ne fait alors que rendre l'obligation plus forte & la violation du devoir plus criminelle; comme le manque de foi, accompagné de parjure, en devient plus odieux & plus digne de punition, même de la part des hommes.

Comme le *Serment* est un lien accessoire qui suppose toujours la validité de l'engagement auquel on l'ajoûte, pour rendre les hommes envers qui l'on s'engage plus certains de la bonne foi de celui qui le fait : dès là qu'il ne s'y trouve aucun vice qui rende cet engagement nul ou illicite, cela suffit pour être assûré que Dieu veut bien être pris à témoin de l'accomplissement de la promesse; parce qu'on sait certainement, que l'obligation de tenir sa parole est fondée sur une

des maximes évidentes de la loi naturelle, dont il est l'auteur.

Mais quand il s'agit d'un *Vœu*, par lequel on s'engage directement envers Dieu, à certaines choses auxquelles on n'étoit point obligé d'ailleurs: la nature de ces choses n'ayant rien par elle-même, qui nous rende certains qu'il veut bien accepter l'engagement; il faut, ou qu'il nous donne à connoître sa volonté par quelque voie extraordinaire, ou que l'on ait là-dessus des présomptions très-raisonnables, fondées sur ce qui convient aux perfections de cet être suprême. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(¶ Nulle Puissance sur la terre ne peut délier les sujets du *Serment* de fidélité qu'ils ont prété à un prince, si ce n'est le prince même qui l'a reçu. Tout *Vœu* contraire à celui de la loi naturelle ou d'une loi positive, est moins un *Vœu* qu'un sacrilège.

» Les israélites, dit l'abbé Fleuri, étoient fort » religieux à observer leurs *Vœux* & leurs *Serments* : pour leurs *Vœux*, l'exemple de Jephté » n'est que trop fort; pour les *Serments*, Josué » garda la promesse qu'il avoit faite aux gabaonites, quoiqu'elle fût fondée sur une tromperie » manifeste) ». (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) SIFFLANT, E, adj. *Gramm.* Qui *siffle.* Les articulations organiques *sifflantes* sont celles qui naissent d'une interception imparfaite de l'air sonore; de manière que, quand la partie organique mise en mouvement resteroit dans l'état où ce mouvement la met d'abord, il s'échaperoit encore assez d'air pour produire l'articulation, & pour la faire durer long temps comme une sorte de *sifflement.* On donne aussi le nom de *sifflantes* aux consonnes qui représentent les articulations *sifflantes*.

Il y en a deux labiales, V & F : quatre linguales; savoir les deux dentales Z & S, & les deux palatales J & CH. Cette dernière articulation, qui est la forte de J, n'a point de consonne propre dans aucune langue, à moins que le ש hébreu ne soit cette consonne, puisque, selon la remarque de S. Jérôme (*In cap.* 63. *Isaïæ*), *in eâ stridor quidam non nostri sermonis interstrepit.* Quoi qu'il en soit, les allemands la représentent par SCH; & les anglois, par SH.

L'aspiration H peut elle-même être regardée comme *sifflante*, parce que l'expulsion de l'air sonore peut durer comme un *sifflement* : & si on n'a pas fait nettement la remarque de ce principe, on en a du moins senti la vérité & suivi les conséquences; puisqu'on a employé *v* pour *h* dans *veneti* venu de ἐνετοι, *f* pour *h* dans l'espagnol *hazer* pour *facere*, *s* pour *h* dans *septem* venu de ἑπτα, *&c.*) (*M.* BEAUZÉE.)

SIGNE, SIGNAL. *Synonymes.*

Le *Signe* fait connoître; il est quelquefois naturel. Le *Signal* avertit; il est toujours arbitraire.

Les mouvements qui paroissent dans le visage sont ordinairement les *Signes* de ce qui se passe dans le cœur. Le coup de cloche est le *Signal* qui appelle le chanoine à l'église.

On s'explique par *Signes* avec les muets ou les sourds; & l'on convient d'un *Signal* pour se faire entendre des gens éloignés. (*L'abbé* GIRARD.)

SIGNES (ÉCRITURE PAR), *Littérature.* L'écriture par *Signes*, par Caractères, par Notes, ou par Abréviations, est une seule & même chose.

Nous nous contenterons de remarquer ici, que Plutarque, dans la *Vie de Caton d'Utique*, fait Cicéron inventeur de la manière d'écrire avec des *Signes*, à l'occasion de la conspiration de Catilina; & qu'il paroît, par une lettre du *liv.* XIII à Atticus, qu'il se servoit de cette manière d'écrire, puisqu'il y fait mention de ce qu'il écrivoit, διὰ σημείων, par *Signes* : expression qui fait voir que cet art étoit emprunté des grecs. Dion-Cassius, dans le LV *livre* de son Histoire, nous aprend que Mécène le communiqua au Public par Aquila, son affranchi. Il paroît aussi par Suétone, que César lui-même écrivoit avec des *Signes*, *per notas.* Dans la vie de Galba, on trouve cette façon de parler : *Quia notata, non perscripta erat summa, ne hæc quidem accepit.* On trouve encore sur ce sujet un passage remarquable dans le digeste (*lib.* XXIX), *Lucius-Titius miles, notario suo testamentum scribendum notis dictavit, & antequam litteris perscriberetur, vitâ defunctus est.* Voici le portrait que Manilius, dans le IV *liv.* de ses *Astronomiques*, fait d'un notaire :

Hic & scriptor erit velox, cui littera verbum est,
Quique notis linguam superet, cursimque loquentis
Excipiat longas nova per compendia voces.

Baxter a du penchant à croire que cette manière d'écrire étoit générale, avant qu'un musicien eût inventé l'alphabet : car Aristoxène, contemporain d'Aristote, dans son *Traité de la Musique*, fait de l'art d'écrire γραμματική, une partie de la Musique. Le même Baxter croit que les notes de musique & les caractères dont se servent les médecins, sont encore des restes de ces anciens caractères ou *notæ*; pour ne rien dire des *Siglæ* romaines, ainsi nommées pour *singulæ*, qui n'étoient autre chose qu'une ou deux lettres, pour exprimer tout un mot, & qui par conséquent étoient plus tôt des abréviations que des *Signes* ou des chiffres. Les ἱερὰ γράμματα des égyptiens étoient des *Signes* sacrés, *Notæ sacræ*, empruntés des interprètes des songes. Artémidore appelle partout ces symboles sacrés σημεία; terme qui, dans l'Écriture sainte, marque aussi des prodiges. *Quam scitè per* notas *nos*

certiores facit Jupiter, dit Cicéron, dans fon Traité *De divinatione*. On peut faire quelques conjectures fur la figure de ces *Signes* par les noms qu'Apulée leur donne, les appelant *ignorabiles litteras*, *nodos*, *apices condenfos*, & par cette épigramme de Nicéarque :

Ὄντως μυομήκων τρυπήματα λοξὰ καὶ ὀρθὰ,
Γράμματα τῶν λιβυκῶν, λόδια καὶ φρύγια.

D'où l'on peut conclure, qu'on regardoit cette manière d'écrire comme celle qui étoit généralement en ufage parmi les barbares, comme elle l'eft encore aujourdhui chez les chinois. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

SILENCE, *Art oratoire*. Le *Silence* fait le beau, le noble, le pathétique dans les penfées, parce qu'il eft une image de la grandeur d'âme : par exemple, le *Silence* d'Ajax aux enfers, dans l'Odyffée, où Ulyffe fait de baffes foumiffions à ce prince ; mais Ajax ne daigne pas y répondre. Ce *Silence* a je ne fais quoi de plus grand que tout ce qu'il auroit pu dire. C'eft ce que Virgile a fort bien imité dans le *VI* livre de l'Énéide, où Didon, aux enfers, traite Énée de la même manière qu'Ajax avoit fait Ulyffe; auffi infenfible, auffi froide qu'un rocher de Paros, elle s'éloigna fans lui répondre, & d'un air irrité s'enfonça dans le bois.

Nec magis incepto vultum fermone movetur,
Quam fi dura filex aut ftet marpefia cautes,
Tandem proripuit fefe, atque inimica refugit
In nemus umbriferum.

V. 470.

2°. Il eft une feconde forte de *Silence* qui a beaucoup de grandeur & de fublimité de fentiment en certain cas. Il confifte à ne pas daigner parler fur un fujet dont on ne pourroit rien dire fans rifquer, ou de démontrer quelque apparence de baffeffe d'âme, ou de faire voir une élévation capable d'irriter les autres. Le premier Scipion l'Africain, obligé de comparoître devant le peuple affemblé, pour fe purger du crime de péculat, dont les tribuns l'accufoient : » Romains, dit-il, à pareil jour je vain-» quis Annibal & foumis Carthage ; allons en » rendre grâces aux dieux ». En même temps il marche vers le Capitole, & tout le peuple le fuit. Scipion avoit le cœur trop grand pour faire le perfonnage d'accufé ; & il faut avouer que rien n'eft plus héroïque que le procédé d'un homme qui, fier de fa vertu, dédaigne de fe juftifier & ne veut point d'autre juge que fa confcience.

Dans la tragédie de Nicomède, ce prince, par les artifices d'Arfinoé, fa belle-mère, eft foupçonné de tremper dans une confpiration ; Prufias, fon père, qui ne le fouhaite pas coupable, le preffe de fe juftifier, & lui dit ;

Purge-toi d'un forfait fi honteux & fi bas.

L'âme de Nicomède fe peint dans fa réponfe vraîment fublime ;

Moi, Seigneur, m'en purger ! vous ne le croyez pas.

Je ne fais ce qu'on doit le plus admirer dans la réponfe de Nicomède, ou de ce qu'il ne veut pas feulement fe juftifier, ou de ce qu'il eft fi sûr & fi fier de fon innocence, qu'il ne croit pas que fon accufateur en doute.

3°. Un ambaffadeur d'Abdère, après avoir long temps harangué Agis, roi de Sparte, pour des demandes injuftes, finit fon difcours en lui difant ; » Seigneur, quelle réponfe raporterai-je de votre » part ? — Que je t'ai laiffé dire tout ce que tu as » voulu, & tant que tu as voulu, fans te répondre » un mot ». Voilà un *taire-parlier* bien intelligible, dit Montagne.

4°. Mais je vas offrir un exemple de *Silence* qui eft bien digne de notre refpect. Un Père de l'Églife nous donne une idée de la conftance de Jéfus-Chrift par un fort beau trait de réponfe : pour l'entendre, il faut fe rappeler une circonftance de la vie d'Épictète. Un jour, comme fon maître lui donnoit de grands coups fur une jambe, Épictète lui dit froidement : » Si vous continuez, vous cafferez » cette jambe ». Son maître, irrité par ce fang froid, lui caffa la jambe ; » Ne vous l'avois-je » pas bien dit que vous cafferiez cette jambe ? » Un philofophe oppofoit cette hiftoire aux Chrétiens, en difant : » Votre Jéfus-Chrift a-t-il rien fait d'auffi » beau à fa mort ? — Oui, dit S. Juftin, il s'eft tu ». (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

SILENCE, *Critique facrée*. Ce mot, outre fa fignification ordinaire, fe prend au figuré dans l'Écriture : 1°. pour la patience, le repos, la tranquilité ; nous les conjurons de manger leur pain, en travaillant paifiblement, *in Silentio*, μετὰ ἡσυχίας (II. *Theff.* iij, 12) : 2°. ce terme défigne la retraite, la féparation du grand monde ; Efther ne portoit pas fes beaux habits dans le temps de fa retraite, *In diebus* Silentii : 3°. il marque la ruine, *Dominus filere nos fecit* (Jérém. *viij*, 14), c'eft à dire, *le Seigneur nous a ruinés*. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) SIMILITUDE, f. f. Figure de penfée par combinaifon, qui indique ou qui dèvelope le raport qui eft entre deux chofes, deux idées, deux penfées, dans la vûe feulement d'éclaircir l'une par l'autre, ou de rendre l'une plus fenfible fous l'image & l'emblême de l'autre.

Les *Similitudes* doivent fuivre les mêmes règles que la Métaphore (*voyez* MÉTAPHORE), parce

que, selon la remarque de Quintilien, la Métaphore n'est qu'une *Similitude* abrégée, & la *Similitude* une Métaphore étendue & dèvelopée. La *Similitude* doit donc être tirée d'objets plus connus que celui qu'on se propose de faire mieux connoître; d'objets qui puissent présenter à l'imagination quelque chose de neuf, d'éclatant, d'intéressant, de noble; d'objets par conséquent qui ne réveillent aucune idée basse, abjecte, dégoûtante, ou même trop triviale,

C'est une figure familière aux poètes & convenable à leur style, parce qu'elle est propre à fournir des images. Aussi Homère, Virgile, Voltaire, & tous les grands poètes épiques ou lyriques en sont-ils pleins. Voltaire (*Henr.* ch. *jv*) dit, en parlant des Seize :

Nés dans l'obscurité, nourris dans la bassesse,
Leur haîne pour les rois leur tient lieu de noblesse;
Et jusques sous le dais par le peuple portés,
Maïenne en frémissant les voit à ses côtés.
Des jeux de la Discorde ordinaires caprices,
Qui souvent rend égaux ceux qu'elle rend complices.

Ainsi, lorsque les vents, fougueux tyrans des eaux,
De la Seine ou du Rhône ont soulevé les flots;
Le limon croupissant dans leurs grottes profondes
S'élève en bouillonnant sur la face des ondes.

Ainsi, dans les fureurs de ces embrasements
Qui changent les cités en de funestes champs,
Le fer, l'airain, le plomb, que les feux amollissent,
Se mêlent dans la flamme à l'or qu'ils obscurcissent.

Ces deux *Similitudes* consécutives présentent deux images pleines d'énergie & de vérité, qui peignent d'une manière admirable la bassesse, l'insolence, & les crimes des scélérats dont il s'agit.

Sabine, dans l'*Horace* de P. Corneille (III. *j*), s'exprime ainsi :

Fortune, quelques maux que ta rigueur m'envoie,
J'ai trouvé les moyens d'en tirer de la joie,
Et puis voir aujourdhui le combat sans terreur,
Les morts sans désespoir, les vainqueurs sans horreur.
Flatteuse illusion, erreur douce & grossière,
Vain effort de mon âme, impuissante lumière,
De qui le faux brillant prend droit de m'éblouïr;
Que tu sais peu durer, & tôt t'évanouïr!
Pareille à ces éclairs qui, dans le fort des ombres,
Poussent un jour qui fuit & rend les nuits plus sombres,
Tu n'as frapé mes ieux d'un moment de clarté,
Que pour les abîmer dans plus d'obscurité,

Rien de plus beau, de plus juste, & de plus noble, que cette *Similitude ;* mais elle est déplacée. » La Tragédie admet les Métaphores, dit » Voltaire sur cet endroit même, mais non pas » les *Similitudes :* pourquoi? parce que la Mé» taphore, quand elle est naturelle, apartient à » la passion; les *Similitudes* n'appartiennent qu'à » l'esprit ».

En voici une autre pleine d'agrément, tirée du commencement de la *Chartreuse* par Gresset, qui l'a placée plus à propos :

Vainement j'abjurois la rime;
L'haleine légère des vents
Emportoit mes foibles serments :
Aminte, votre goût ranime
Mes accords & ma liberté;
Entre Uranie & Terpsichore
Je reviens m'amuser encore
Au Pinde que j'avois quitté.
Tel, par sa pente naturelle,
Par une erreur toujours nouvelle,
Quoiqu'il semble changer son cours,
Autour de la flamme infidèle
Le papillon revient toujours.

Les livres prophétiques & sapientiaux de l'Ecriture sainte, dont le style est vraîment poétique, sont remplis de *Similitudes* très-pittoresques.

Quid nobis profuit superbia? aut divitiarum jactantia quid contulit nobis? Transierunt omnia illa tanquam umbra : & tanquam nuncius percurrens : & tanquam navis quæ pertransit fluctuantem aquam, cujus, quum præterierit, non est vestigium invenire, neque semitam carinæ illius in fluctibus : aut tanquam avis quæ transvolat in aëre, cujus nullum invenitur argumentum itineris, sed tantum sonitus alarum verberans levem ventum, & scindens per vim itineris aërem; commotis alis transvolavit, & post hoc nullum signum invenitur itineris illius : aut tanquam sagitta emissa in locum destinatum; divisus aër continuo in se reclusus est, ut ignoretur transitus illius. (Sap. V. 8-12.)

Que nous a servi l'orgueil? de quelle utilité nous a été la vaine ostentation de nos richesses? Toutes ces choses ont passé comme l'ombre : comme un courier qui se hâte : comme une barque qui traverse un courant, dont, après le passage, on ne trouve aucun vestige, non plus que la trace de sa quille sur les flots : ou comme un oiseau qui traverse l'air, dont aucune marque n'indique la route, & dont on n'entend que le foible bruit qu'il fait avec ses aîles pour s'ouvrir un passage dans l'air; il l'a traversé par le mouvement de ses aîles, & on ne trouve ensuite aucune trace de sa route : ou comme une flèche lancée vers son but; l'air qu'elle a divisé s'est aussi tôt refermé sur elle, de manière qu'on ne sait par où elle a passé.

C'est ainsi que la Sagesse met dans la bouche des

Impies, éclairés par la lumière du jour éternel, cinq *Similitudes* consécutives, qui apprécient les faux biens dont l'illusion les avoit séduits.

L'usage de cette figure demande encore plus de discrétion que celui de la Métaphore, & les orateurs se la permettent moins que les poètes : toutefois ils ne s'en interdisent pas entièrement l'usage, quoiqu'ils l'employent avec plus de circonspection dans le genre délibératif & dans le judiciaire, que dans le démonstratif.

En voici un exemple dans le genre délibératif, tiré de l'*Avertissement du Clergé de France en 1770 : La raison est un des moyens que Dieu nous a donnés pour discerner la vérité. Mais, semblable à ces eaux bienfesantes que l'industrie des hommes a ramassées pour répandre la richesse & l'abondance, & qui, venant à rompre les digues salutaires qui les retiennent, portent partout la terreur & la désolation ; elle s'égare & nous perd, si, usurpant les droits de tout connoître, elle ôse franchir les limites que la Providence lui a marquées.*

En voici encore un exemple, tiré de l'*Histoire philosophique & politique des établissements & du commerce des Européens dans les deux Indes* ; ouvrage véritablement dans le genre délibératif, & qui auroit pu devenir bien plus utile, si l'auteur en avoit retranché des déclamations, dont le moindre défaut est d'être inutiles au véritable but de l'ouvrage : il parle ainsi (*liv.* xiij) du gouvernement des Colonies. *Rien ne paroît plus conforme aux vûes d'une politique judicieuse, que d'accorder à ces insulaires le droit de se gouverner eux-mêmes, mais d'une manière subordonnée à l'impulsion de la métropole ; à peu près comme une chaloupe obéit à toutes les directions du vaisseau où elle est remorquée.* Cette *Similitude* est d'autant plus heureuse, qu'elle est puisée dans le propre fonds de la matière.

Dans le genre judiciaire, Cicéron, plaidant pour Cluentius (*liij*, 146), dit ;

Ut corpora nostra sine mente ; sic civitas sine lege suis partibus, ut nervis, ac sanguine, & membris, uti non potest.	Semblable à nos corps s'ils n'avoient point d'âme ; un État sans loi ne peut faire aucun usage des parties qui le composent, & qui en sont comme les nerfs, le sang, & les membres.

Et Le Maître, dans son plaidoyer 18, contre un ravisseur, *La chasteté*, dit-il, *ressemble à la mâne du vieux Testament; elle ne pouvoit être consumée par le feu, & se corrompoit néanmoins lorsqu'un rayon du soleil l'avoit échauffée : ainsi, la chasteté de l'esprit & du cœur ne peut être exterminée par la violence, qui dévore comme un feu; mais elle se corrompt par les rayons doux des artifices & des promesses.*

Dans le genre démonstratif, qui est plus favorable aux essais brillants de l'esprit, les orateurs les plus sages se donnent carrière au sujet de la *Similitude*. Dans l'Oraison funèbre de la reine d'Angleterre, Bossuet peint ainsi la constance inébranlable de cette princesse : *Comme une colonne, dont la masse solide paroît le plus ferme apui d'un temple ruineux, lorsque ce grand édifice qu'elle soutenoit fond sur elle sans l'abattre ; ainsi la reine se montre le ferme soutien de l'État, lorsqu'après en avoir long temps porté le faix, elle n'est pas même courbée sous sa chute.*

On tire quelquefois, de la *Similitude*, des secours pour répandre la lumière sur des matières même philosophiques & de pure discussion. Un écrivain moderne, qui a ôsé mettre dans la balance de la Philosophie les matières les plus graves, & dont elle devoit le moins juger, dit dans un endroit : *Rien ne paroît grand sur la terre à qui la contemple d'un point de vûe élevé. Dans une forêt antique, c'est du pied des cèdres où s'assied le voyageur, que leur faîte semble toucher aux cieux : du haut des airs où plane l'aigle, les hautes futaies rampent comme la bruyère, & n'offrent aux ieux du roi des airs qu'un tapis de verdure déployé sur des plaines.* Dans un autre endroit il apprécie ainsi les ministres des rois : *Les hommes élevés aux premiers postes sont autour du souverain, comme ces nuages d'or qui assistent au coucher du soleil, & dont la splendeur s'obscurcit & disparoît à mesure que l'astre s'enfonce sous l'horison.* Ces deux *Similitudes* sont tout à la fois nobles, grandes, lumineuses, & pleines d'énergie.

Toutefois les *Similitudes* doivent être rares : car, selon la judicieuse remarque de *Cleanthe* (Lett. II), » Souvent ce grand nombre d'images » étrangères est une preuve qu'on manque des » véritables idées des choses, & que l'esprit n'ayant » pas assez de force pour regarder les objets dans » eux-mêmes & dans leurs principes naturels, il » est obligé de les considérer par réflexion dans ces » figures indirectes ».

Cette remarque, au reste, tomboit sur un écrit qui n'étoit destiné qu'aux gens de Lettres & aux Savants, à qui il y a véritablement quelque indécence de présenter tant de petits secours, qui sont plus convenables à la multitude, parce qu'on ne peut en éclairer les esprits qu'en frapant l'imagination, & qu'au lieu d'idées, il lui faut des images palpables. L'usage modéré des *Similitudes* ne peut donc que produire un bon effet; ce sont des images, qui ornent le discours & qui récréent l'esprit, qui ont de l'agrément pour les habiles & de la force pour les moins éclairés, en un mot, qui servent à délasser les uns & à instruire les autres. Aussi les *Similitudes*, ménagées avec art & choisies avec goût, font-elles très-bien dans les sermons, discours destinés à instruire, à édifier, à toucher indistinctement

indistinctement les Grands & les petits, les pauvres & les riches, les savants & les ignorants. Massillon peut en fournir bien des exemples.

Voici une *Similitude* lumineuse, prise du sermon sur l'Aumône : *Les aumônes, qui ont presque toujours coulé en secret, arrivent bien plus pures dans le sein de Dieu, que celles qui, exposées même malgré nous aux ieux des hommes, ont été grossies & troublées sur leur course, par les complaisances inévitables de l'amour propre & par les louanges des spectateurs : semblables à ces fleuves qui ont presque toujours coulé sous la terre, & qui portent dans le sein de la mer des eaux vives & pures ; au lieu que ceux qui ont traversé à découvert les plaines & les campagnes, n'y portent d'ordinaire que des eaux bourbeuses, & traînent toujours après eux les débris, les cadavres, le limon qu'ils ont amassé sur leur route.*

Voici une autre *Similitude*, tout à la fois lumineuse & sublime, tirée du sermon sur la Purification : *La surprise la plus désespérante des pécheurs sera de voir, que, dans le temps même qu'ils croyoient vivre sans joug & sans Dieu dans ce monde, ils étoient entre les mains de sa sagesse, qui se servoit de leurs égarements mêmes pour l'accomplissement de ses desseins éternels ; qu'en croyant vivre pour eux seuls, ils n'étoient, entre les mains de Dieu, que des instruments utiles à la sanctification des justes ;... en un mot, qu'ils ont fait beaucoup de bruit dans l'univers, mais que c'étoit Dieu qui se glorifioit par eux, & qu'ils n'ont rien fait pour eux-mêmes : semblables au tonnère, qui donne un grand spectacle à la terre, & fait sentir aux hommes la grandeur & la puissance de Dieu ; mais qui n'est lui-même qu'un vain son, & ne laisse après lui que l'infection de la matière dont il étoit le seul ouvrage.*

Le style épistolaire même ne rejette point les *Similitudes* ; mais alors il faut trouver comme sous la main les objets de comparaison, & ne pas élever le ton plus que ne comporte le reste de la lettre. Zilia (*Lett. péruv.* xjx) apprécie ainsi les mœurs des françois : *Leurs vertus, mon cher Aza, n'ont pas plus de réalité que leurs richesses. Les meubles que je croyois d'or, n'en ont que la superficie ; leur véritable substance est de bois : de même ce qu'ils appellent Politesse, cache légèrement leurs défauts sous les dehors de la vertu ; mais avec un peu d'attention, on en découvre aussi aisément l'artifice que celui de leurs fausses richesses.*

» Les *Similitudes* bien choisies & tirées des » grands sujets de la nature, dit le P. Bouhours, » qui les désigne sous le nom de *Comparaisons*, » font toujours des pensées nobles . . . Les *Similitudes* qu'on tire des arts valent quelquefois » celles qu'on emprunte de la nature. L'Histoire » fournit encore de belles *Similitudes* ».

» Elles ne peuvent, dit l'abbé de Besplas (*p.* 308), » être trop relevées dans les sujets relevés ». Puis il ajoûte : » L'orateur sacré doit, plus que les » autres, s'abstenir de les emprunter des arts ».

J'ôse avancer que ce précepte est trop rigide. Que l'orateur sacré, j'y souscris, puise le plus souvent dans le spectacle de l'univers, dans les merveilles de la création : mais ne lui interdisons pas les œuvres des hommes ni les richesses des arts, tandis que le S. Esprit lui-même renvoie les paresseux aux œuvres de la fourmi, & que Jésus-Christ, dans l'Évangile, demande que nous fassions pour notre salut ce qu'un économe infidèle a l'adresse de faire pour sa fortune.

» Quand l'Éloquence de la Chaire, dit l'abbé » de Besplas, tire ses *Similitudes* des arts, ce » n'est pas une parure ; c'est une condescendance, » c'est pour se rendre intelligible, c'est enfin, comme » dit S. Paul, pour *faire toucher en quelque façon* » *la parole* ».

J'aime à voir qu'un orateur sacré sente aussi vivement la dignité de son ministère ; à coup sûr on n'entendra jamais sortir de sa bouche que des choses dignes du Très-Haut au nom duquel il parle : mais il ne doit pas, par respect pour sa profession, en dédaigner les droits ou même en méconnoître les devoirs. L'orateur sacré, comme tout autre, doit instruire, doit plaire, doit toucher ; il peut donc mettre à profit tout ce qui peut l'aider à remplir l'un de ces trois objets, & prendre par conséquent ses *Similitudes* partout où il en trouvera de convenables.

» L'art, la nature, l'Histoire les fournissent, dit le P. Gaichiez dans ses *Maximes* (ch. *xjv*, n°. 4), » les petits sujets aussi bien que les grands, » les plus bas & les plus sublimes. Les moucherons » & les fourmis, le chien qui retourne à son vomissement, l'animal immonde qui se roule dans » la boue, donnent dans l'Écriture des instructions » divines. Des choses sensibles on monte aux choses » abstraites ».

» Les *Similitudes* basses, dit le P. Bouhours, » font que les pensées le sont aussi. Bacon, qui » étoit l'un des plus beaux génies de son siècle, » dit que *l'argent ressemble au fumier, qui ne* » *profite que quand il est répandu* : il y a du » vrai & même de l'esprit dans cette pensée, mais » il n'y a point de noblesse ; l'idée de *fumier* a » quelque chose de bas & de rebutant ».

Ce ne seroit pas toujours une raison pour rejeter ces sortes de *Similitudes*, si elles avoient pour but de verser le dégoût sur l'objet principal ; je les croirois alors très-convenables, pourvu qu'elles n'allassent pas jusqu'à provoquer des nausées : d'ailleurs il arrive souvent qu'il n'y a d'offensant que

le mot, auquel on peut ſubſtituer ou une périphraſe ou une définition; en un mot, rien n'eſt ou ne demeure bas entre des mains intelligentes. Qu'y a-t-il de plus bas & de plus mépriſable que du duvet, de l'écume, de la fumée? & cependant l'Eſprit ſaint lui-même en tire des *Similitudes* très-pittoreſques & très-utiles :

Spes impii tanquam lanugo eſt, quæ à vento tollitur; & tanquam ſpuma gracilis, quæ à procellâ diſpergitur; & tanquam fumus, qui à vento diffuſus eſt. (Sap. V. 15.)	L'eſpérance de l'impie eſt ſemblable à du duvet, que le vent enlève; ſemblable à une écume légère, qu'un ouragan fait diſparoître; ſemblable à de la fumée, qui eſt diſſipée par le vent.

On donne aſſez communément à la *Similitude* le nom de *Comparaiſon;* & l'Académie remarque même, dans ſon Dictionnaire en 1762, que le terme de *Similitude* vieillit. Ce ſeroit à elle à le rajeunir, parce qu'elle le peut, & que c'eſt aux maîtres à fixer les termes de l'art : je crois d'ailleurs qu'il convient, pour les intérêts de la préciſion & de la clarté, de déſigner par des noms différents des figures auſſi différentes. Mais il me ſemble ſurtout que celle dont il s'agit ici doit ſe nommer *Similitude*, parce qu'on n'y conſidère en effet que ce qu'il y a de ſemblable dans les deux objets raprochés : dans l'autre, au contraire, ſi l'on fait quelquefois attention à la reſſemblance des objets raprochés, comme quand on conclut de parité; il arrive encore plus ſouvent qu'on y remarque la diſſemblance, comme quand on conclut du plus au moins ou du moins au plus. (*Voyez* COMPARAISON). Cependant c'eſt ſous ce dernier nom que M. Marmontel a traité de la *Similitude*. *Voyez* COMPARAISON, *Rhét. & Poéſ.*

La figure appelée *Parallèle* (*voyez* ce mot) ſe fait encore par comparaiſon; c'eſt, comme la *Similitude*, une figure purement pittoreſque, & qui mériteroit beaucoup mieux le nom ſimple de *Comparaiſon*, puiſqu'elle montre, dans les objets raprochés, les points par où ils diffèrent auſſi bien que ceux par où ils ſe reſſemblent : cependant elle a un nom propre & diſtinctif. M. Marmontel a bien ſenti la différence des deux termes que l'on confond ici, & ſes lecteurs la ſentent comme lui quand ils le liſent (*article* ANCIENS) : *Pourquoi ne pas reconnoître . . . que des* Comparaiſons *prolongées au dela de la* Similitude *choquoient le bon ſens?*

Cette réflexion regarde Homère, dont quelques Critiques ont cenſuré les *Similitudes;* & La Motte les appeloit *des Comparaiſons à longues queues.*

» Il eſt vrai, dit l'auteur de l'*Année littéraire* (1777, *Tom.* II, *Lett.* xiij, *p.* 271), » qu'elles » ſont fréquentes, un peu uniformes, & n'ont pas » toujours avec leur objet un raport bien juſte & » bien marqué : mais doit-on chercher dans une » *Similitude*, deſtinée à embellir un poème, une » juſteſſe philoſophique? » Pourquoi ne l'y chercheroit-on pas, puiſqu'on a droit d'y chercher de la raiſon? Pourquoi ne ſe dégoûteroit-on pas du trop de *Similitudes*, puiſque le Trop a toujours cet effet? Pourquoi ne s'ennuieroit-on pas de leur uniformité, puiſque la monotonie eſt une cauſe naturelle d'ennui? Pourquoi enfin ne ſeroit-on pas choqué de leur incohérence avec leur objet, puiſque toute digreſſion déplacée eſt en effet choquante? Je parle ici d'après les aveux du Cenſeur littéraire.

» Tout homme ſenſible, dit-il, aux charmes » de la Poéſie, lira toujours avec le plus grand » plaiſir les *Similitudes* d'Homère, qui ſont des » tableaux admirables des objets les plus frapants de » la nature ».

On peut dire de même que tout homme ſenſible aux charmes de la Peinture & de la Sculpture, verra toujours avec le plus grand plaiſir les magnifiques tableaux de Le Brun qui repréſentent les batailles d'Alexandre, ainſi que la Vénus de Médicis & l'Hercule Farnèſe : mais ſon enthouſiaſme même n'empêcheroit jamais cet admirateur de trouver ces chef-d'œuvres déplacés, & par là même dégradés, ſi on s'aviſoit de les placer dans un de nos temples pour l'embellir un jour de fête.

On raporte que le Pouſſin, dans ſes commencements, lorſqu'il copioit les ouvrages du Titien, trouva la partie du coloris trop dangereuſe pour s'y attacher, & qu'il craignit de négliger le deſſin : *Le charme de l'un*, diſoit-il, *pourroit faire oublier la néceſſité de l'autre.* C'eſt un écueil où beaucoup d'écrivains ont échoué, & contre lequel les jeunes gens ſurtout doivent ſe tenir en garde.

Je dois avertir, en finiſſant, que la *Similitude*, ſous une certaine forme, prend chez les anciens le nom d'*Antapodoſe*. Voyez ce mot. (*M.* BEAUZÉE.)

SIMPLE, adj. *Art orat.* L'un des trois genres d'Éloquence que les rhéteurs ont diſtingués.

Rollin, qui, d'après Cicéron & Quintilien, a très-bien analyſé ces trois genres, le *ſimple*, le ſublime, & le tempéré, compare le *ſimple à ces tables ſervies proprement, dont tous les mêts ſont d'un goût excellent, mais d'où l'on bannit tout rafinement, toute délicateſſe étudiée, tout ragoût recherché.* Cette image eſt d'autant plus juſte, qu'en effet, dans l'un & l'autre ſens, plus nous avons le goût pur & ſain, plus nous aimons les choſes *ſimples.*

Cicéron, de ſon côté, en parlant de ce genre de ſtyle & d'Éloquence naturel & modeſte, nous

le présente sous la figure de ce négligé décent, qui, dans une femme, est quelquefois plus séduisant que la parure, & qui n'admet pour ornement qu'une élégante *Simplicité*; *Elegantia modo & munditia remanebit* : il lui interdit toute espèce de fard; *Fucati vero medicamenta candoris & ruboris omnia repelluntur*; en quoi il semble faire la satire du genre tempéré, du genre des sophistes, qui admettoit ces fausses couleurs.

Quoi qu'il en soit, la même observation qui confirme la comparaison de Rollin, prouve encore la justesse de celle-ci; car moins nos ieux sont fascinés par les prestiges de la mode & du luxe, plus nous sommes touchés des charmes de la beauté naïve & *simple* : mais dans l'une & l'autre image, n'oublions pas que la *Simplicité*, pour avoir tout son prix, suppose ou la bonté ou la beauté réelle. Ce sont en effet les deux attributs d'un naturel exquis.

Ici disparoît la distinction que l'on a faite du genre *simple*, du tempéré, & du sublime, en destinant l'un à instruire, l'autre à plaire, & le troisième à émouvoir. Ce sont bien là réellement les trois fonctions de l'Éloquence; mais elles ne sont ni exclusives l'une de l'autre, ni exclusivement attachées au genre qui leur convient le mieux. Il ne seroit pas raisonnable de refuser le don de plaire & de toucher à la beauté *simple* & sans fard. Or il est bien vrai qu'en instruisant, il est permis de négliger le soin de plaire; que, si l'objet dont on s'occupe est sérieux & grave, il a droit d'attacher par son utilité, sans avoir l'attrait du plaisir; qu'il ne seroit pas digne de la Philosophie, de l'Histoire, de l'Éloquence même d'un certain caractère, de donner trop à l'agrément : mais la sagesse, la vérité, le sentiment ont leur beauté, leurs grâces naturelles. Et ce n'est pas sans choix, sans étude, & sans art, mais avec un choix, une étude, un art imperceptible, & d'autant plus difficile & rare, que se compose une *Simplicité* qui plaît comme sans le vouloir : *Quod sit venustius, sed non ut appareat.*

Ce genre de beauté, ce don d'attacher & de plaire, convient également au *simple* & au sublime; car l'un & l'autre se confondent assez souvent : rien même ne sied mieux au sublime que d'être *simple*, mais il l'est avec majesté; & voilà ce qui les distingue. En Sculpture, l'Apollon, le Laocoon, le Moïse de Michel-Ange, sont du genre sublime, & vraisemblablement le Jupiter de Phidias en étoit le chef-d'œuvre; le Gladiateur mourant, le Faune, la Vénus sont du genre *simple*. Il n'y a pas une statue antique du caractère que Cicéron attribue au genre que nous appelons *tempéré*.

Celui-ci cependant, quoique plus visiblement orné que les deux autres, ne laisse pas d'avoir du naturel, lorsque son luxe & sa parure ne semblent être que l'abondance & la richesse de son sujet; & que le *simple*, en s'y mélant, comme cela doit être, lui donne quelquefois un air de négligence & d'abandon. Mais ce qui fait sa bonté réelle & donne du prix à sa beauté, c'est de ne plaire que pour instruire; & c'est le dégrader que d'en faire un objet frivole & de pur agrément.

A l'égard du don d'émouvoir, il est certain qu'au plus haut degré il caractérise le sublime. Mais distinguons deux pathétiques : l'un, qui sans doute n'apartient qu'aux mouvements de la haute Éloquence, c'est celui qui ébranle & renverse; l'autre, qui, plus doux, plus modeste, & souvent humble & suppliant, pénètre & s'insinue sans éclat & sans bruit :

Telephus aut Peleus, quum pauper & exul uterque,

& celui-ci me semble le partage du genre *simple* : à moins qu'on ne dise qu'alors le *simple* est sublime lui-même; & tel est bien mon sentiment. Mais ce n'est pas ce qu'ont dit les rhéteurs.

Il n'y auroit donc que le genre moyen dont l'artifice & la parure seroient incompatibles avec la gravité de l'indignation; avec la fougue & l'énergie de la colère, des menaces, des reproches, de la douleur véhémente & impétueuse; avec l'humilité craintive des prières, des plaintes, des supplications. Mais dans un sujet même où la richesse des peintures & des images solliciteroit l'Éloquence, & l'orneroit comme à son insu; si l'un ou l'autre genre de pathétique trouvoit sa place, le *simple*, ou le sublime viendroit s'en emparer. Voyez, dans les *Géorgiques*, l'Épisode d'Orphée.

Ainsi, sans refuser à aucun des trois genres l'avantage d'instruire, ni les moyens de plaire, ni le don d'émouvoir, tâchons de prendre dans son vrai sens ce partage de Cicéron : *Quot sunt officia oratoris, tot sunt genera dicendi : subtile, in probando; modicum, in delectando; vehemens in flectendo.*

Voulez-vous instruire, éclairer, persuader par la raison? appliquez-vous à donner à votre Éloquence un caractère délié, un langage fin & subtil. Voulez-vous délasser l'attention & un moment vous occuper à plaire? employez-y la séduction d'un style tempéré, légèrement semé de fleurs. (*Voyez* TEMPÉRÉ). Voulez-vous toucher, émouvoir, étonner, troubler, entrainer vos auditeurs? employez-y la véhémence. Et en effet chacun de ces trois caractères convient plus ou moins au sujet, au lieu, aux personnes, au naturel de l'orateur; l'erreur n'est que de les classer & de leur marquer des limites : car le plus souvent ils se mêlent & se combinent comme les éléments. Telle fable de La Fontaine, telle ode d'Horace, telle page de Cicéron, de Bossuet, ou de Racine, nous les présente tous les trois. Les sujets les plus favorables

à l'Éloquence ſont ceux qui donnent lieu à cette variété harmonieuſe & raviſſante ; & les ouvrages où elle règne ſont du petit nombre de ceux dont on ne ſe laſſe jamais. (*M. MARMONTEL.*)

SIMPLICITÉ, ſ. f., *Art orat.* La *Simplicité*, dans l'Élocution, eſt une manière de s'exprimer, pure, facile, naturelle, ſans ornement, & où l'art ne paroît point ; c'eſt aſſûrément le caractère de Térence. La *Simplicité* d'expreſſion n'ôte rien à la grandeur des penſées, & peut renfermer, ſous un air négligé, des beautés vraîment précieuſes.

Heureux qui ſe nourrit du lait de ſes brebis,
Et qui de leur toiſon voit filer ſes habits ;
Qui ne ſait d'autre mer que la Marne ou la Seine,
Et croit que tout finit où finit ſon domaine !

Voilà une peinture *ſimple* & charmante de la tranquilité champêtre, parce que c'eſt l'expreſſion naïve des choſes par leurs effets.

La *Simplicité* ſe trouve dans l'Ode avec dignité.

Le Ciel, qui doit le bien ſelon qu'on le mérite,
Si de ce grand oracle il ne t'eût aſſiſté,
Par un autre préſent n'eût jamais été quitte
Envers ta piété.

Cette ſtance de Malherbe, dans ſon ode à Louis XIII, eſt d'une parfaite *Simplicité ;* les deux ſtances ſuivantes méritent encore d'être citées.

Le fameux Amphyon, dont la voix nompareille,
Bâtiſſant une ville, étonna l'univers,
Quelque bruit qu'il ait eu, n'a point fait de merveille
Que ne faſſent mes vers.
Par eux de tes hauts faits la terre ſera pleine ;
Et les peuples du Nil qui les auront ouïs
Donneront de l'encens, comme ceux de la Seine,
Aux autels de Louis.

Le même poète va me fournir un exemple plus parfait d'une *Simplicité* admirable ; c'eſt dans ſa Paraphraſe du Pſeaume 145 :

En vain, pour ſatisfaire à nos lâches envies,
Nous paſſons près des rois tout le temps de nos vies
A ſouffrir des mépris, à ployer les genoux ;
Ce qu'ils peuvent n'eſt rien, ils ſont ce que nous ſommes,
Véritablement hommes,
Et meurent comme nous.

La *Simplicité* noble eſt d'auſſi bonne maiſon que la grandeur même ; & comme elle vient du même principe de bon eſprit, qui doute qu'elle ne ſe ſente du lieu dont elle eſt ſortie, & que partout où elle ſe rencontre elle ne conſerve ſa dignité, ſes droits, ou pour le moins l'air & la mine de ſa naiſſance ?

Mais ſi cette *Simplicité* noble retrace de grandes images, elle ne diffère pas du ſublime. Homère & Virgile ſont des modèles de cette dernière *Simplicité.*

Racine l'a bien connue ; & j'en cite pour preuve ces vers d'Andromaque :

Ne vous ſouvient-il plus, Seigneur, quel fut Hector ?
Nos peuples affoiblis s'en ſouviennent encor !
Son nom ſeul fait trembler nos veuves & nos filles ;
Et dans toute la Grèce il n'eſt point de familles,
Qui ne demandent compte à ce malheureux fils,
D'un père ou d'un époux qu'Hector leur a ravis.

(*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

SIMPLICITÉ, MODESTIE. *Synonymes.*

La *Simplicité* conſiſte à montrer ce que l'on eſt ; la *Modeſtie*, à le cacher.

La *Simplicité* tient plus au caractère ; la *Modeſtie*, à la réflexion.

La *Simplicité* plaît ſans y penſer ; la *Modeſtie* cherche à plaire.

La *Simplicité* n'eſt jamais fauſſe ; la *Modeſtie* le peut être.

Une vanité connue déplaît moins, quand elle ſe montre avec *Simplicité*, que quand elle cherche à ſe couvrir du voile de la *Modeſtie.* (*D'ALEMBERT.*)

SINCÉRITÉ, FRANCHISE, NAIVETÉ, INGÉNUITÉ. *Synonymes.*

La *Sincérité* empêche de parler autrement qu'on ne penſe ; c'eſt une vertu. La *Franchiſe* fait parler comme on penſe ; c'eſt un effet du naturel. La *Naïveté* fait dire librement ce qu'on penſe ; cela vient quelquefois d'un défaut de réflexion. L'*Ingénuïté* fait avouer ce qu'on fait & ce qu'on ſent ; c'eſt ſouvent une bétiſe.

Un homme *ſincère* ne veut point tromper. Un homme *franc* ne ſauroit diſſimuler. Un homme *naïf* n'eſt guère propre à flatter. Un homme *ingénu* ne ſait rien cacher.

La *Sincérité* fait le plus grand mérite dans le commerce du cœur. La *Franchiſe* facilite le commerce des affaires civiles. La *Naïveté* fait ſouvent manquer à la politeſſe. L'*ingénuïté* fait pécher contre la prudence.

Le *Sincère* eſt toujours eſtimable. Le *Franc* plaît à tout le monde. Le *Naïf* offenſe quelquefois. L'*Ingénu* ſe trahit. *Voyez* NAIF, NATUREL, *Syn.* NAIVETÉ, CANDEUR, INGÉNUITÉ, *Syn.* & NAIVETÉ (UNE), LA NAIVETÉ, *Syn.* (*L'abbé GIRARD.*)

SINGULIER, E, adj. *Grammaire.* Ce terme est consacré, dans le langage grammatical, pour désigner celui des nombres qui marque l'unité. *Voyez* NOMBRE.

Un même nom, avec la même signification, ne laisse pas très-souvent de recevoir des sens fort différents, selon qu'il est employé au nombre *singulier* ou au nombre pluriel. Par exemple, *donner la main*, c'est la présenter à quelqu'un par politesse, pour l'aider à marcher, à descendre, à monter, *&c*; *donner les mains*, n'est plus qu'une expression figurée, qui veut dire consentir à une proposition. Cette remarque est due à l'abbé d'Olivet, sur ces vers de Racine (*Bajazet* I. *iij*, 8, 9):

. . . . Savez-vous si demain
Sa liberté, ses jours seront en votre main?

Il me semble que de pareilles observations sont fort propres à faire concevoir, qu'il est nécessaire d'aporter, dans l'étude des langues, autre chose que des oreilles pour entendre ce qui se dit, ou des ieux pour lire ce qui est écrit; il y faut encore une attention scrupuleuse sur mille petites choses qui échaperont aisément à ceux qui ne savent point examiner, ou qui seront mal vues par ceux qui n'auront pas une certaine pénétration, un certain degré de justesse, dont on se croit toujours assez bien pourvu & qui pourtant est bien rare.

L'usage a autorisé dans notre langue une manière de parler qui mérite d'être remarquée; c'est celle où l'on emploie par synecdoque le nombre pluriel au lieu du nombre *singulier*, quand on adresse la parole à une seule personne: *Monsieur, vous m'avez ordonné; je vous prie*, &c; ce qui signifie littéralement en latin, *Domine, jussistis; oro vos.* La politesse françoise fait que l'on traite la personne à qui l'on parle comme si elle en valoit plusieurs; & c'est pour cela que l'on n'emploie que le *Singulier*, quand on parle à une personne à qui l'on doit plus de franchise ou moins d'égards; on lui dit, *Tu m'as donné, je t'ordonne, sur tes avis*, &c. Cette dernière façon de parler s'appelle *Tutoyer* ou *Tutayer*; ainsi, l'on ne tutoye que ceux avec qui l'on est très-familier, ou ceux pour qui l'on a peu d'égards.

On trouve dans le patois de Verdun *dévouser* pour *tutoyer;* ce qui me feroit volontiers croire que c'est un ancien mot du langage national: il en a tous les caractères analogiques, & il est composé de la particule privative *dé* & du pronom pluriel *vous*, comme pour dire *priver de l'honneur du* VOUS. Ce mot méritoit de rester dans la langue, & il devroit y rentrer en concurrence avec *tutoyer*: tous deux signifieroient la même chose, mais en indiquant des vûes différentes; par exemple, on *tutoieroit* par familiarité ou par énergie, comme dans la Poésie; on *dévouseroit* par manque d'égards ou par mépris.

Au reste, il y a peu de langues modernes où l'urbanité n'ait donné lieu à quelque locution vraîment irrégulière à cet égard. Les allemands disent: *Mein herr, ich bin hir diener;* ce qui signifie littéralement en françois, *Monsieur, je suis leur serviteur*, au lieu de *ton*, qui seul est régulier: ils disent de même *ils*, au lieu de *tu*; par exemple, *Sie bleiben immer ernsthaft*, c'est à dire, *ils demeurent toujours sérieux*, au lieu de l'expression régulière *tu es toujours sérieux.* Il y a donc dans le germanisme abus du nombre & de la personne. Les italiens, outre notre manière, ont encore leur *vossignoria*, nom abstrait de la troisième personne, qu'ils substituent à celui de la seconde. Les espagnols ont également adopté notre manière, pour les cas du moins où ils ne croient pas devoir employer les noms abstraits de distinction, ou le nom de pure politesse, *vuestra merced* ou *vuesa merced*, qu'ils indiquent communément dans l'écriture par *V. M.* (*M.* BEAUZÉE.)

SITUATION, s. f. *Belles-Lettres.* En Poésie on appelle *Situation*, un moment de l'action épique ou dramatique, où de la seule position des personnages résulte pour le spectateur un saisissement de crainte ou de pitié, si la *Situation* est tragique; de curiosité, d'impatience, ou de maligne joie, si la *Situation* est comique. C'est dans l'un & dans l'autre genre le plus infaillible moyen de l'art.

Pour bien juger d'une *Situation*, il faut supposer les acteurs morts dans ce moment critique, & se demander à soi-même quel mouvement excitera dans le spectacle la seule vûe de la scène. Si le spectateur, pour être ému, doit attendre qu'on ait parlé, il n'y a plus de *Situation.*

Le père de Rodrigue outragé dit à son fils: » J'ai reçu un soufflet; mon bras, affoibli par les » ans, n'a pu me venger; voilà mon épée, venge-» moi. — De qui? — du père de Chimène ». Rodrigue, dès ce moment, n'a qu'à rester immobile & muet d'étonnement & de douleur: nous sentirons, avant qu'il le dise, le coup terrible qui l'accable.

Ce même Rodrigue se présente aux ieux de Chimène, l'épée nue & sanglante à la main: l'impression de cet objet n'a pas besoin, pour être sentie, des paroles qui vont la suivre.

Chimène, à son tour, va se jeter aux pieds du roi & demander vengeance contre un coupable qu'elle adore: ces mots, *Sire, Sire, justice!* nous en disent assez; & tous les cœurs, comme le sien, sont déchirés dans ce moment.

La *Situation* tragique est tantôt ce que les latins appeloient *rerum angustiæ*, un détroit dans lequel l'acteur se voit comme entre deux écueils ou sur le bord de deux abîmes: telle est la *Situation* du Cid; telle est celle de Zamor, lorsqu'on lui propose le choix, ou de renoncer à ses dieux,

ou de voir périr ſa maitreſſe; telle eſt celle de Mérope, réduite à l'alternative, ou de donner ſa main au meurtrier de ſon époux, ou de voir immoler ſon fils; telle eſt la fameuſe *Situation* de Phocas dans Héraclius, lorſqu'entre ſon fils & ſon ennemi, & ne pouvant diſcerner l'un de l'autre, il dit ces vers ſi beaux & tant de fois cités :

> O malheureux Phocas! ô trop heureux Maurice!
> Tu retrouves deux fils pour mourir après toi,
> Et je n'en puis trouver pour régner après moi.

Tantot elle reſſemble à la poſition d'un vaiſſeau battu par deux vents oppoſés, ou au combat de deux vents contraires; c'eſt le choc de deux paſſions ou de deux puiſſants intérêts : telle eſt, dans l'âme d'Agamemnon, le combat de l'ambition & de la nature, de la tendreſſe & de l'orgueil : telle eſt, dans l'âme d'Oroſmane, le combat de l'amour & de la vengeance : telle eſt, entre Oreſte & Pylade, le combat de l'amitié; entre Agamemnon & Achille, celui de l'orgueil irrité; entre Zamti & Idamé, celui de l'héroïſme & de l'amour maternel.

Tantôt c'eſt un ſimple danger, mais preſſant, terrible, inconnu à celui qui en eſt menacé; l'acteur reſſemble alors au voyageur qui va marcher ſur un ſerpent, ou qui, la nuit, va tomber dans un précipice : telle eſt la *Situation* de Britannicus, lorſqu'il ſe confie à Narciſſe; telle & plus effroyable encore eſt la *Situation* d'Œdipe, cherchant le meurtrier de Laïus; telle eſt la *Situation* de Mérope & d'Iphigénie ſur le point d'immoler, l'une ſon fils, l'autre ſon frère.

Tantôt c'eſt comme un orage qui gronde ſur la tête du perſonnage intéreſſant, ou un naufrage au milieu duquel il eſt au moment de périr; l'horreur du danger lui eſt connue, mais ſans eſpoir d'y échaper : telle eſt la *Situation* d'Hécube, d'Andromaque, de Clytemneſtre, à qui on arrache leurs enfants.

Les *Situations* comiques ſont les moments de l'action qui mettent plus en évidence l'adreſſe des fripons, la ſottiſe des dupes, le foible, le travers, le ridicule enfin du perſonnage qu'on veut jouer. Pour exemples de ces *Situations* comiques, ſe préſentent en foule les ſcènes de Molière; & ces exemples ſont la preuve que le Comique de *Situation* eſt preſque indépendant des détails & du ſtyle : pour rire aux éclats, il ſuffit de ſe rappeler, même confuſément, les *Situations* de l'*École des maris*, du *Tartuffe*, de l'*Avare*, des deux *Soſies*, de *George Dandin*, &c.

Le premier ſoin du poète, dans l'un ou l'autre genre, doit donc être de former ſon intrigue de *Situations* touchantes ou plaiſantes par elles-mêmes, ſans ſe flatter que les détails, l'eſprit, le ſentiment, & l'Éloquence même puiſſent jamais y ſuppléer. Son action ainſi diſpoſée, qu'il prenne ſoin d'y joindre les dèvelopements que la *Situation* demande, & que la nature lui indique; qu'il y employe le langage propre aux caractères, aux mœurs, à la qualité des perſonnes; il aura preſque atteint le but de l'art : mais ce n'eſt pas aſſez, s'il n'a de plus obſervé les paſſages, les gradations d'une *Situation* à l'autre; & c'eſt la grande difficulté.

On réuſſit plus communément à inventer des *Situations*, qu'à les bien amener & à les bien lier enſemble. La crainte d'être froid & languiſſant fait quelquefois qu'on les bruſque & qu'on les entaſſe; alors le naturel, la vraiſemblance, l'intérêt même n'y eſt plus. Ce n'eſt point par ſecouſſes que l'âme des ſpectateurs veut être émue : un coup de foudre imprévu les étonne, mais ne fait que les étourdir; pour que l'orage imprime ſa terreur, il faut qu'elle ſoit graduée, qu'on l'ait vu ſe former de loin & qu'on l'ait entendu gronder.

C'eſt peu même de ſavoir amener les *Situations* avec vraiſemblance & les graduer avec art; quand le perſonnage y eſt engagé, il faut ſavoir l'en faire ſortir, ſoit pour le tirer de péril ou de peine au moment que l'action l'exige, ſoit pour l'engager dans une *Situation* ou plus tragique ou plus riſible encore.

Lorſque, dans le *Philoctète* de Sophocle, Néoptolème a rendu à Philoctète ſes armes, on ſe demande : Comment, par la ſeule perſuaſion, ce cœur ulcéré ſera-t-il adouci ? & on attend ce prodige ou de la vertu de Néoptolème ou de l'Éloquence d'Ulyſſe. Mais dans la pièce de Sophocle ni l'une ni l'autre ne l'opère : voilà une *Situation* manquée. Dans *Cinna*, *Rodogune*, *Alzire*, lorſqu'Émilie & Cinna ſont convaincus de trahiſon, lorſque Zamore a tué Guſman & qu'il eſt pris, lorſqu'Antiochus a le poiſon ſur les lèvres, on ſe demande, Par quels prodiges échaperoient-ils à la mort ? & la clémence d'Auguſte, la religion de Guſman, l'idée qui ſe préſente à Rodogune de faire faire l'eſſai de la coupe, viennent dénouer tout naturellement ce qui paroiſſoit inſoluble.

Quant aux *Situations* paſſagères, la réponſe d'Émilie,

> . . . . . . Qu'il dégage ſa foi,
> Et qu'il choiſiſſe après entre la mort & moi :

la réponſe de Curiace,

> Dis-lui que l'amitié, l'alliance, & l'amour
> Ne pourront empêcher que les trois Curiaces
> Ne ſervent leur pays contre les trois Horaces :

la réponſe de Chimène,

> Malgré des feux ſi beaux qui troublent ma colère,
> Je ferai mon poſſible à bien venger mon père;
> Mais malgré la rigueur d'un ſi cruel devoir,
> Mon unique ſouhait eſt de ne rien pouvoir :

la réponse d'Alzire,

Ta probité te parle, il faut n'écouter qu'elle:

font des modèles accomplis des plus heureuses solutions.

Dans le Comique, un excellent moyen de sortir d'une *Situation* qui paroît sans ressource, c'est la ruse qu'emploie la femme de George Dandin, lorsqu'elle fait semblant de se tuer, & qu'elle réussit, par la frayeur qu'elle lui cause, à le mettre dehors & à rentrer chez elle.

Le moyen qu'emploie Isabelle dans l'*École des Maris*, pour empécher Sganarelle d'ouvrir sa lettre,

Lui voulez-vous donner à croire que c'est moi?

n'est ni moins naturel ni moins ingénieux, & il est d'un plus fin Comique.

Mais le prodige de l'art, pour se tirer d'une *Situation* difficile, c'est ce trait du caractère du *Tartuffe*:

Oui, mon frère, je suis un méchant, un coupable,
Un malheureux pécheur, tout plein d'iniquité,
Le plus grand scélérat qui jamais ait été.

Ce seroit là le dernier degré de perfection du Comique, si, dans la même pièce & après cette *Situation*, on n'en trouvoit une encore plus étonnante: je parle de celle de la table, au dela de laquelle on ne peut rien imaginer. (*M. MARMONTEL.*)

SIXAIN, s. m. *Poésie.* On appelle *Sixain*, une stance composée de six vers. Nous avons deux sortes de *Sixains* qui ont des différences assez remarquables: les premiers ne sont autre chose qu'un Quatrain, auquel on ajoûte deux vers de rime différente de celle qui a terminé le Quatrain. Les *Sixains* de cette espèce admettent deux vers de rime différente, soit devant soit après, comme dans l'exemple suivant:

Seigneur, dans ton temple adorable,
Quel mortel est digne d'entrer?
Qui pourra, grand Dieu, pénétrer
Dans ce séjour impénétrable,
Où tes saints, inclinés d'un œil respectueux,
Contemplent de ton front l'éclat majestueux?

Rousseau.

La seconde espèce de *Sixains*, assez commune & fort belle, comprend deux tercets, qui ne doivent jamais enjamber le sens de l'un à l'autre: il doit donc y avoir un repos après le troisième vers; les deux premiers y riment toujours ensemble, & le troisième avec le dernier ou avec le cinquième mais ordinairement avec celui-ci:

I. Exemple.

Renonçons au stérile appui
Des Grands qu'on implore aujourdhui;
Ne fondons point sur eux une espérance folle;
Leur pompe, indigne de nos vœux,
N'est qu'un simulacre frivole,
Et les solides biens ne dépendent pas d'eux.

Rousseau.

II. Exemple.

Je disois à la Nuit sombre,
O Nuit! tu vas dans ton ombre
M'ensevelir pour toujours.
Je redisois à l'Aurore,
Le jour que tu fais éclore
Est le dernier de mes jours.

Rousseau.

(*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

SOBRIQUET, s. m. *Littérature.* Sorte de surnom ou d'épithète burlesque, qu'on donne le plus souvent à quelqu'un pour le tourner en ridicule.

Ce ridicule ne naît pas seulement d'un choix affecté d'expressions triviales propres à rendre ces épithètes plus significatives ou plus piquantes; mais de l'application qui s'en fait souvent à des noms de personnes considérables d'ailleurs, & qui produit un contraste singulier d'idées sérieuses & plaisantes, nobles & viles, bisarrement opposées: telles que peuvent l'être, dans un même sujet, celles d'une haute naissance, avec des inclinations basses; de la majesté royale, avec des difformités de corps réputées honteuses par le vulgaire; d'une dignité respectable, avec des mœurs corrompues; ou d'un titre fastueux, avec la paresse & la pusillanimité.

Ainsi, lorsqu'avec les noms propres d'un souverain pontife, d'un empereur illustre, d'un grand roi, d'un prince magnifique, d'un Général fameux, on trouvera joints les surnoms de *Groin-de-porc*, de *Barberousse*, de *Pied-tortu*, d'*Éveille-chien*, de *Pain-en-bouche*; cette union excitera presque toujours des idées d'un ridicule plus ou moins grand.

Quant à l'origine de ces surnoms, il est inutile de la rechercher ailleurs que dans la malignité de ceux qui les donnent, & dans les défauts réels ou apparents de ceux à qui on les impose: elle éclate surtout à l'égard des personnes, dont la prospérité ou les richesses excitent l'envie, ou dont l'autorité, quelque légitime qu'elle soit, paroît insupportable; elle ne respecte ni la tiare ni la pourpre: c'est une ressource qui ne manque jamais à un peuple opprimé; & ces marques de sa vengeance sont

d'autant plus à craindre, que, non seulement il eſt impoſſible d'en découvrir l'auteur, mais que ni l'autorité, ni la force, ni le laps de temps ne ſont capables de les effacer. On peut ſe rappeler, à l'occaſion de ce caractère indélébile (s'il eſt permis d'uſer ici de ce terme), les efforts inutiles que fit un archiduc, appelé *Frédéric*, pour faire oublier le ſurnom de *Bourſe-vide*, dont il ſe trouvoit offenſé : le peuple, dans un pays où il étoit relégué, le lui avoit donné dans le temps d'une diſgrâce qui l'avoit réduit à une extrême diſette; lorſqu'une fortune meilleure l'eut rétabli dans ſes États, il eut beau, pour marquer ſon opulence, faire dorer juſqu'à la couverture de ſon palais, le ſurnom lui reſta toujours. Il faut auſſi convenir que s'il eût fait du bien au peuple, au lieu de dorer ſon palais, ſon *Sobriquet* eût été changé en un ſurnom plein de gloire.

Il arriva quelque choſe de ſemblable à Charles de Sicile, ſurnommé *Sans-terre*, *Sobriquet* qui ne lui avoit été donné que parce qu'effectivement il fut long temps ſans États; il ne le perdit point, lors même que Robert ſon père lui eut cédé la Calabre.

Il eſt aiſé de comprendre, par ce qu'on vient d'obſerver de l'origine & de la nature des *Sobriquets*, quelles ſont les ſources communes d'où on les tire. Toutes les imperfections du corps, tous les défauts de l'eſprit des hommes, leurs mœurs, leurs paſſions, leurs mauvaiſes habitudes, leurs vices, leurs actions, de quelque nature qu'elles ſoient, tout y contribue.

A l'égard de la forme, elle ne conſiſte pas ſeulement dans l'uſage de ſimples épithètes : on les relève ſouvent par des expreſſions figurées, dont quelques-unes ne ſont quelquefois que des jeux de mots, comme dans celui de *Biberius-Mero*, pour *Tiberius-Nero*, à cauſe de ſa paſſion pour le vin; & dans celui de *Cacoergète*, appliqué à Ptolomée VII, roi d'Égypte, pour le qualifier de mauvais prince, par imitation d'*Évergète*, qui déſigne un prince bienſeſant; tel eſt encore celui d'*Épimane*, donné à Antioche IV, qui, au lieu d'*Épiphane* ou roi illuſtre dont il uſurpoit le titre, ne ſignifie qu'un furieux.

D'autres *Sobriquets* ſont ironiques & tournés en contre-vérités; comme celui de *Poëte laureat*, que les anglois donnent aux mauvais poëtes.

Il y en a ſouvent dont la malignité conſiſte dans l'emprunt du nom de quelque animal ou de quelques perſonnes célèbres, notées dans l'Hiſtoire par leurs figures ou leurs vices, dont on fait une comparaiſon avec la perſonne qu'on veut charger. Les ſyriens tirèrent, de la reſſemblance du nez crochu d'Antiochus VIII au bec d'un griffon, le *Sobriquet* de *Grypus*, qui lui eſt reſté; & l'on connoît aſſez, dans l'Hiſtoire ancienne, les princes & les perſonnes célèbres à qui on a donné ceux de *Bouc*, ceux de *Cochon*, d'*Ane*, de *Veau*, de *Taureau*, & d'*Ours*, comme on donne aujourdhui ceux de *Silène*, d'*Éſope*, de *Sardanapale*, & de *Meſſaline*, aux perſonnes qui leur reſſemblent par la figure ou par les mœurs.

Mais de toutes les expreſſions figurées, celle qui forme les plus ingénieux *Sobriquets* (ſi l'on veut convenir qu'il y ait quelque ſel dans cette ſorte de production de l'eſprit), c'eſt l'alluſion fondée ſur une connoiſſance de faits ſinguliers, dont l'idée prête une ſorte d'agrément au ridicule.

Ces différentes formes peuvent ſe réduire à quatre, qui ſont autant de genres de ſurnoms burleſques; ceux dont la note eſt indifférente, ceux qui n'en impriment qu'une légère, ceux qui ſont injurieux, & ceux qui ſont honorables.

Pour donner lieu à ceux du premier genre, il n'a fallu qu'un attachement à quelque mode ſingulière de coiffure ou d'habillement, quelque coutume particulière, quelque action peu importante : ainſi, les *Sobriquets* de *Pogonate* ou *Barbe-longue*, donnés à Conſtantin V, empereur de Conſtantinople; de *Crépu*, à Boleſlas, roi de Pologne; de *Griſegonelle*, à Geoffroi I, comte d'Anjou; de *Courte-mantel*, à Henri II, roi d'Angleterre; de *Longue-épée*, à Guillaume, duc de Normandie; & de *Hache*, à Baudouin VII, comte de Flandre; n'ont jamais pu bleſſer la réputation de ces princes.

Les romains appeloient *Signum* ce genre de ſurnoms, & l'action de le donner *Significare*.

Ceux du ſecond genre ont pour objet quelque légère imperfection du corps ou de l'eſprit, certains évènements, & certaines actions qui, quoiqu'innocentes, ont une eſpèce de ridicule. C'eſt ce que Cicéron a entendu par *turpicula*, *ſubturpia*, & *quaſi deformia*. Si Socrate, par exemple, ſe montroit peu ſenſible au ſurnom de *Camard*, beaucoup s'en trouveroient offenſés; celui de *Cracheur* n'étoit point honorable à Uladiſlas, roi de Bohême, &c.

Ceux du troiſième genre ſont beaucoup plus piquants, en ce qu'ils ont pour objet les difformités du corps les plus conſidérables, ou les plus grandes diſgrâces de la fortune, & dont la honte eſt ſouvent plus difficile à ſupporter que la douleur qui les accompagne.

Ceux du quatrième genre n'ont pour objet que ce qu'il y a de plus rare dans les qualités du corps, de plus noble dans celles de l'eſprit & du cœur, de plus admirable dans les mœurs, & de plus grand dans les actions. Le propre de ces ſurnoms eſt d'être caractériſés d'une manière plaiſante, & qui, quoiqu'elle tienne de la raillerie, ne laiſſe jamais qu'une idée honorable.

Ainſi, les ſurnoms de *Bras-de-fer* & de *Cotte-de-fer*, impoſés, l'un à Baudouin I, comte de Flandre, & l'autre à Edmond II, roi d'Angleterre, ſont de vrais éloges de la force du corps dont ces princes étoient doués; tel eſt auſſi celui de *Temporiſeur*,

presque toujours choquant, & qui fait pour Fabius l'apologie de sa politique militaire, comme celui de *Sans-peur* marque à l'égard de Richard, duc de Normandie, & de Jean, duc de Bourgogne, leur intrépidité.

Il y a des caractères accidentels qui en établissent encore des genres particuliers : les uns peuvent convenir à plusieurs personnes, comme les surnoms de *Borgne*, de *Bossu*, de *Boiteux*, de *Mauvais;* d'autres ne sont guère appliqués qu'à une seule, comme le surnom de *Copronyme* imposé a Constantin IV, & celui de *Caracalla* au quatrième des Antonin.

Les *Sobriquets* ou surnoms que se donnent réciproquement les habitants d'une petite ville, d'un bourg, ou d'un hameau, ne consistent ordinairement qu'en quelques épithètes si triviales & si grossières, qu'il n'y auroit point d'honneur à en raporter des exemples.

Il n'en est pas de même de ceux qui naissent dans l'enceinte des camps; ils sont marqués à un coin de vivacité & de liberté particulières aux militaires.

Il y en a enfin d'héréditaires, & qui, n'ayant été d'abord attribués qu'à une seule personne, ont ensuite passé à ses descendants, & lui ont tenu lieu de nom propre. Tels sont la plupart des surnoms des romains illustres du temps de la République, que les auteurs de l'Histoire romaine qui ont écrit en grec ont cru leur être tellement propres, qu'ils ne leur ont ôté que la terminaison latine, comme Denis d'Halicarnasse l'a fait de ceux de Ρυφος & de Κορυντος; car il ne faut pas s'imaginer, comme l'ont cru quelques antiquaires, que les magistrats sur les médailles desquels on lit les surnoms d'*Ahenobarbus*, de *Naso*, de *Crassipes*, de *Scaurus*, de *Bibulus*, soient les hommes des familles *Domitia*, *Axsia*, *Furia*, *Æmilia*, *Calpurnia*, qui avoient la *barbe rousse*, le *nez long*, des *pieds contrefaits*, de *gros talons*, & qui étoient *adonnés au vin.* Il y a au contraire, dans cette République, certaines familles qui n'ont tiré leur nom que d'une de ces sortes de *Sobriquets*, que le premier de la famille a porté, comme la *Claudia*, qui a tiré le sien d'un *boiteux.* La même chose est arrivée en notre pays, aussi bien que dans beaucoup d'autres.

Cependant ces surnoms, tels qu'ils ont été, sont devenus d'un grand avantage dans la Chronologie & dans l'Histoire. Il faut convenir que, si quelque chose est capable de diminuer la confusion que peut causer dans l'esprit une multitude d'objets semblables, tels que ce nombre prodigieux de rois & de Souverains, qui, dans les monarchies anciennes & modernes, se succèdent les uns aux autres sous les mêmes noms; c'est l'attention aux surnoms par lesquels ils y sont distingués. Ces surnoms nous aident beaucoup à reconnoître les princes au temps desquels les évènements doivent se raporter, & à y fixer des époques certaines.

L'usage en est nécessaire pour donner, aux généalogies des familles qui ont possédé les grands Empires & les moindres États, cette clarté quileur est essencielle.

C'est par le défaut de surnoms que la généalogie des Pharaon, dont Josephe & Eusèbe ont dit que les noms étoient plus tôt de dignité que de famille, est si obscure. Combien au contraire la précaution de les avoir ajoutés aux surnoms tirés de l'ordre numéral, sauve-t-elle de méprises & d'erreurs dans l'histoire des Alexandre de Macédoine, des Ptolomée d'Égypte, des Antiochus de Syrie, des Mithridate du Pont, des Nicomède de Bithynie, des Antonin & des Constantin de l'Empire, des Louis & des Charles de France, *&c!* Si les épithètes de Riches, de Grands, de Conservateurs, *&c*, dont les peuples honorèrent autrefois quelques-uns des princes de ces familles, laissent dans la mémoire une impression plus forte que celles qui sont tirées de l'ordre progressif de premier, second, troisième, & des nombres suivants; les surnoms burlesques de *Nez-de-griffon*, de *Ventru*, de *Joueur de flûte*, *d'Efféminé*, de *Martel*, de *Fainéant*, de *Balafré*, n'y en font-ils pas une dont les traces ne sont pas moins profondes? Horace, fesant la comparaison du Sérieux & du Plaisant, ne feint point de donner la préférence à ce dernier.

Discit enim citiùs, meminitque libentiùs illud
Quod quis deridet, quam quod probat & veneratur.

Combien y a-t-il même de familles illustres, dans les anciennes monarchies & dans celles du moyen âge, dont les branches ne sont distinguées que par les *Sobriquets* des chefs qui y ont fait des souches diffèrentes! On le voit dans les familles romaines : dans la *Domitia*, dont les deux branches ont chacune pour auteur un homme à surnom burlesque, l'un *Calvinus*, & l'autre *Ahenobarbus;* & dans la *Cornelia*, de laquelle étoient les Scipion, où le premier qui a été connu par le surnom de *Nasica*, a donné son nom à une branche qui ne doit pas être confondue avec celle de l'Africain.

Une autre partie essencielle de l'Histoire, est la représentation des caractères des différents personnages qu'elle introduit sur la scène; c'est ce que font les surnoms par des expressions qui sont comme des portraits en raccourci des hommes les plus célèbres : mais il faut avouer que, par raport à la ressemblance qui doit faire le mérite de ces portraits, les surnoms plaisants l'emportent de beaucoup sur ceux du genre sérieux.

Les premiers trompent rarement, parce qu'ils expriment presque toujours les caractères dans le vrai : ce sont des témoignages irréprochables, des décisions prononcées par la voix du peuple, des traits de crayon libres tirés d'après le naturel, des coups de pinceau hardis, qui ne sont pas seulement des portraits de l'extérieur des hommes, mais qui

nous repréſentent encore ce qu'il y a en eux de plus caché.

Ainſi, l'obſcurité de l'origine de Michel V, empereur de Conſtantinople, dont les parents calfatoient des vaiſſeaux, nous eſt rappelée par ſon ſurnom de *Calaphates;* la baſſe naiſſance du pape Benoît XII, fils d'un boulanger françois, par celui de *Jâques du Four*, qui lui fut donné étant cardinal; & l'opprobre de l'ancienne profeſſion de Valère Maximien devenu empereur, par celui d'*Armentarius.*

L'évènement heureux pour le fils d'Othon, duc de Saxe, qui fut élevé à l'Empire, & qui, lorſqu'il s'y attendoit le moins, en aprit la nouvelle au milieu d'une partie de chaſſe, eſt ſignalé par le ſurnom de l'*Oiſeleur*, qui le diſtingue de tous les *Henri.*

L'empreſſement de l'empereur Léon pour détruire le culte des images, eſt bien marqué dans le terme d'*Iconoclaſte.*

La mauvaiſe fortune qu'eſſuya Frédéric I, duc de Saxe, par la captivité dans laquelle ſon père le tint, eſt devenue mémorable par le ſurnom de *Mordu*, qui lui eſt reſté.

La mort ignominieuſe du dernier des Antonin, dont les ſoldats jetèrent le cadavre dans le Tibre, après l'avoir trainé par les rues de Rome, ne s'oubliera jamais à la vûe des épithètes de *Tractitius* & de *Tiberinus*, dont Aurelius-Victor dit qu'il fut chargé.

Ainſi, rien n'eſt à négliger dans l'étude de l'Hiſtoire; les termes les plus bas, les plus groſſiers, ou les plus injurieux, & qui ſemblent n'avoir jamais été que le partage d'une vile populace, ne ſont pas pour cela indignes de l'attention des Savants.

M. Spanheim, dans ſon ouvrage ſur l'uſage des médailles antiques (*tom. II*), s'eſt un peu étendu ſur l'origine des *Sobriquets* des romains, en les conſidérant par le raport qu'ont aux médailles conſulaires ceux des principales familles de la République romaine. M. de la Roque, dans ſon *Traité de l'origine des noms*, auroit dû traiter ce ſujet par raport à l'Hiſtoire moderne. M. le Vayer en a dit quelque choſe dans ſes ouvrages. *Voyez* ſurtout les *Mém. de l'Acad. des Inſcrip. & Belles-Lettres.* (*Le chevalier* DE JAUCOURT.]

* SOCIABLE, AIMABLE. *Synonymes.*

(¶ Ces deux mots déſignent un caractère convenable à la ſociété : mais ils diffèrent d'ailleurs ſi fort, que cette idée commune les rend à peine ſynonymes). (*M. BEAUZÉE.*)

L'homme *ſociable* a les qualités propres au bien de la ſociété; je veux dire la douceur du caractère, l'humanité, la franchiſe ſans rudeſſe, la complaiſance ſans flatterie, & ſurtout le cœur porté à la bienfeſance : en un mot, l'homme *ſociable* eſt le vrai citoyen.

L'homme *aimable*, dit Duclos, du moins celui à qui on donne aujourdhui ce titre, eſt fort indifférent ſur le bien public, ardent à plaire à toutes les ſociétés où ſon goût & le haſard le jettent, & prêt à en ſacrifier chaque particulier; il n'aime perſonne, n'eſt aimé de qui que ce ſoit, plaît à tous, & ſouvent eſt mépriſé & recherché par les mêmes gens.

Les liaiſons particulières de l'homme *ſociable* ſont des liens qui l'attachent de plus en plus à à l'État : celles de l'homme *aimable* ne ſont que de nouvelles diſſipations qui retranchent d'autant les devoirs eſſenciels. L'homme *ſociable* inſpire le déſir de vivre avec lui : l'homme *aimable* en éloigne ou doit en éloigner tout honnête citoyen. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) SOI-MÊME, LUI-MEME. *Synonym.*

Se ſauver, Se perdre *ſoi-même*, ſignifie Sauver, Perdre ſa propre perſonne. Il eſt inutile de ſauver ſes biens dans un naufrage, ſi on ne ſe ſauve *ſoi-même.* Que ſerviroit-il à un homme de gagner tout le monde, & de ſe perdre *ſoi-même?*

Lui-même ſignifie autre choſe. Il s'eſt ſauvé *lui-même*, c'eſt à dire, ſans le ſecours d'autrui. Il s'eſt perdu *lui-même*, c'eſt à dire, par ſa faute, par ſa mauvaiſe conduite.

Dans les phraſes où *Soi-même* eſt joint avec les verbes *Sauver* & *Perdre*, le mot de *Soi-même* eſt complément ou régime de ces verbes. Il s'eſt ſauvé, Il s'eſt perdu *ſoi-même;* mais il n'a pas ſauvé ou perdu autre choſe.

Dans les phraſes où *Lui-même* eſt joint avec ces verbes, *Lui-même* eſt ſujet ou en tient lieu. Il s'eſt ſauvé, Il s'eſt perdu *lui-même:* c'eſt comme ſi l'on diſoit, *Lui-même* il s'eſt ſauvé, il s'eſt perdu; Il eſt l'auteur de ſon ſalut, de ſa perte. (*BOUHOURS.*)

Ce que l'on vient de dire de *Soi-même* & de *Lui-même*, joints aux verbes *Sauver* & *Perdre*, s'étend généralement à tous les verbes actifs après leſquels on peut mettre *Soi-même* ſans prépoſition. Il ſe loue *lui-même;* c'eſt à dire, *Lui-même* ſe loue, & les autres ne le louent peut-être pas. Il ſe loue *ſoi-même;* c'eſt à dire, Il loue ſa propre perſonne, & non pas celle d'un autre. (*M. BEAUZÉE.*)

* SOLÉCISME, ſ. m. *Grammaire.* Quelques grammairiens ont prétendu que ce mot, qui ſe dit en grec σολοικισμός, eſt formé de ces mots σῶς λόγου αἰκισμὸς, *ſani ſermonis indigna corruptio*, corruption d'un langage ſain. Mais cette origine, quoiqu'ingénieuſe & probable en ſoi, eſt démentie par l'Hiſtoire.

» Ce mot eſt formé de Σόλοικοι, qui ſignifie les » *habitants de la ville* appelée Σόλοι, comme » Ἀγροίκοι, les *habitants de la campagne* ». [La terminaiſon οικοι vient de οἶκος, *domus;* d'où οἰκέω, *habito*]. » De Σόλοικοι on a fait σολοικίζειν, *imiter*

» *les habitants de la ville* appelée Σόλοι, comme » de Αγροίκοι, ἀγροικιζειν, *imiter les gens de la campage* ». *Voyez* IMITATIF.

» Il y avoit deux villes de ce nom, l'une en » Cilicie, ſur les bords du Cydnus, l'autre dans » l'île de Chypre. Ces deux villes, ſuivant un » grand nombre d'auteurs, avoient été fondées par » Solon. La ville qu'il avoit bâtie dans cette pro- » vince, quitta dans la ſuite le nom de ſon fon- » dateur, pour prendre celui de Pompée, qui » l'avoit rétablie. A l'égard de celle de l'île de » Chypre, Plutarque nous a conſervé l'hiſtoire de » ſa fondation. Solon, étant paſſé auprès d'un roi » de Chypre, aquit bientôt tant d'autorité ſur ſon » eſprit, qu'il lui perſuada d'abandonner la ville » où il feſoit ſon ſéjour : l'aſſiette en étoit à la » vérité fort avantageuſe; mais le terrein qui l'en- » vironnoit étoit ingrat & difficile. Le roi ſuivit » les avis de Solon, & bâtit dans une belle plaine » une nouvelle ville, auſſi forte que la première, » dont elle n'étoit pas éloignée, mais beaucoup » plus grande & plus commode pour la ſubſiſtance » des habitants. On accourut en foule de toutes » parts pour la peupler; & il y vint ſurtout un » grand nombre d'Athéniens, qui, s'étant mélés » avec les anciens habitants, perdirent dans leur » commerce la politeſſe de leur langage & par- » lèrent bientôt comme des barbares : de là le nom » Σόλοικοι, qui eſt leur nom, fut ſubſtitué au mot » βάρβαροι, & σολοικίζειν à βαρβαρίζειν, qu'on em- » ployoit auparavant pour déſigner ceux qui par- » loient un mauvais langage ». *Mém. de l'Acad. royale des Inſcrip. & Bell. Lettr. tom. V, Hiſt. pag.* 210.

Le nom de *Solécisme*, dans ſon origine, fut donc employé dans un ſens général, pour déſigner toute eſpèce de faute contre l'uſage de la langue; & il étoit d'abord ſynonyme de *Barbariſme*.

Mais le langage des ſciences & des arts, guidé par le même eſprit que celui de la ſociété générale, ne ſouffre pas plus les mots purement ſynonymes; ou il n'en conſerve qu'un, ou il les différencie par des idées diſtinctives ajoutées à l'idée commune qui les raproche.

(¶ De là la différence qui diſtingue aujourdhui ces deux termes. Le *Barbariſme* altère la diction en introduiſant des mots inuſités, ou en leur donnant un ſens inſolite, ou en les aſſociant d'une manière choquante & extraordinaire. Le *Solécisme* viole les lois de la Syntaxe, en tranſgreſſant les règles de la Déclinaiſon, ou de la Conjugaiſon, ou de la Concordance, ou du Régime. *Voyez* ces mots.

I. C'eſt faire un *Solécisme* contre la déclinaiſon :

1°. De donner à un mot un nombre que l'Uſage lui refuſe, comme ſi l'on diſoit que *S. Louis eſt l'*ancêtre *de Louis XVI* : il faut dire *l'un* des *ancêtres*, parce qu'*Ancêtres* ne ſe dit jamais qu'au pluriel.

La Bruyère a fait le *Solécisme* dans un ſens contraire, quand il dit (Diſcours ſur Théophraſte) : *Afin que* nuls *de ceux qui ont de la juſteſſe, de la vivacité, & à qui il ne manque que d'avoir lu beaucoup, ne ſe* reprochent *pas même ce petit défaut, & ne* puiſſent *être* arrêtés *dans la lecture des Caractères.* Les mots *Nul* & *Aucun*, quand ils ſont articles, n'ont que le ſingulier, & de leur nature répugnent au pluriel. » Cette obſervation, » dit l'abbé d'Olivet, eſt d'autant plus néceſſaire, » que d'habiles écrivains ne l'ont pas toujours » ſuivie ».

Achillas dit à Ptolomée (*Pompée* de P. Corneille, I. 1) :

Vous pouvez adorer Céſar, ſi l'on l'adore ;

Mais quoique *vos encens* le traitent d'immortel, &c.

C'eſt un *Solécisme* pareil à celui de La Bruyère : *Encens* ne ſouffre point le pluriel; & dans toutes les langues, les noms des métaux, des minéraux, des aromates, ainſi que ceux des paſſions, n'admettent au ſens propre que le nombre ſingulier.

2°. De terminer un mot déclinable autrement que l'Uſage ne l'ordonne : comme ſi l'on diſoit, *des* cieux *de lit* pour *des* ciels *de lit*, ou en termes d'Architecture *des* ieux *de bœuf* pour *des* œils *de bœuf* ; ce qui échape en effet à bien des gens, parce qu'ils ſavent que *Ciel*, dans ſon acception primitive, fait au pluriel *Cieux*, & qu'*Œil* y fait pareillement *Ieux*. Il eſt pourtant des circonſtances où l'on doit dire *des* ieux *de bœuf* ; mais c'eſt quand on veut marquer réellement ou des *ieux* de l'animal appelé Bœuf, ou de gros *ieux* ſtupides ſemblables à ceux de cet animal.

II. C'eſt faire un *Solécisme* contre la Conjugaiſon, de donner, aux parties d'un verbe, des formes différentes de celles que l'Uſage autoriſe.

C'eſt, par exemple, une règle de notre Conjugaiſon, que dans tous les temps, hors ceux de l'Impératif, la ſeconde perſonne ſingulière ſoit terminée par une *s* : il y a donc un *Solécisme* dans ce vers du fameux ſonnet de l'Avorton,

Et du fond du néant ou tu *rentre* aujourdhui ;

il faut *tu rentres* : mais cela ajoûte une ſyllabe, dont le poète étoit embarraſſé.

Pluſieurs, trompés par une fauſſe analogie entre le ſimple & les compoſés, diſent *vous contredites, vous dédites, vous médites, vous maudites*, comme on dit *vous dites*, & *vous redites* : c'eſt un *Solécisme* ; le bon Uſage n'approuve que *vous contrediſez, vous dédiſez, vous médiſez*, & *vous maudiſſez*.

D'autres, induits en erreur par la reſſemblance matérielle des mots, diſent *Recouvert* pour *Recouvré* au ſupin du verbe *Recouvrer* ; & on trouve

ce *Solécisme* dans le roman de *Zaïde* (Part. II): *Les vaisseaux furent revenus d'Afrique avant que Zaïde eût* recouvert *sa santé.* J'observerai, en passant, que *sa* est de trop, parce que *Zaïde* ne pouvoit recouvrer une autre santé que la sienne; il falloit donc dire, *avant que Zaïde eût* recouvré la *santé.*

Nos prétérits sont composés de l'un des auxiliaires *avoir* ou *être;* & c'est un *Solécisme* de ne pas se servir de celui des deux que l'Usage ou le sens autorise. Le célèbre roman de *la Princesse de Clèves*, dont M. du Trousset de Valincourt a fait une critique pleine de raison & de goût, nous fournira l'exemple de cette espèce de *Solécisme. Que M. de Nemours y* ait *jamais entré*, pour *y* soit *jamais entré;* & dans un autre endroit, *M. de Nemours* a *entré deux nuits de suite dans le jardin*, pour est *entré.*

On pourroit s'imaginer que des fautes de cette espèce n'échapent pas aisément à de bons écrivains: mais outre que le roman dont il s'agit vient de très-bonne main, qui pourra se promettre de ne pas tomber dans quelque incorrection, quand on entendra le même *Solécisme* faire une tache à l'onctueuse éloquence de Massillon? *Il semble*, dit-il, *que Jésus-Christ* n'auroit *pas ressuscité tout entier*; pour *ne* seroit *pas ressuscité.*

Un *Solécisme* contre la Conjugaison, que bien des gens commettent en parlant, c'est de dénaturer la première personne singulière du présent antérieur du subjonctif, par la suppression de la syllabe finale *se* : on leur entend dire, *Il vouloit que* j'allas *chez lui*, *Il falloit que* je *lui* tîns *parole*, *On attendoit que* je sortîs *de cette maison*, *Quoique* j'eûs *payé*, *Il faudroit que* je connûs *votre affaire*, au lieu de *j'allasse*, *je tinsse*, *je sortisse*, *j'eusse*, *je connusse.* C'est apparemment l'assonnance de la troisième personne qui trompe ceux qui parlent ainsi; *il allât*, *il tînt*, *il sortît*, *il eût*, *il connût*, les induit à dire *j'allâs*, *je tîns*, *je sortîs*, *j'eûs*, *je connus:* fausse analogie, dont le remède est l'étude rigoureuse des règles de la Conjugaison.

III. La Concordance des mots corrélatifs ayant lieu à plusieurs égards, il est possible de faire sur ce point des *Solécismes* en plusieurs manières.

1°. Contre le genre des noms. J. J. Rousseau (*Émile*, liv. I) fait un *Solécisme* de genre, quand il dit, *Leurs pleurs sont* bonnes; *Les* longues *pleurs d'un enfant*, Elles *ne sont point l'ouvrage de la nature.* Les mots *bonnes*, *longues*, *elles*, sont au féminin, quoiqu'ils se raportent à *pleurs*, qui est un nom masculin.

P. Corneille (*Pompée*, III, 1) fait dire par Achorée, parlant de l'arrivée de César en Égypte, *Il venoit à* plein *voile :* c'est un *Solécisme* contre le genre, puisque *voile* de vaisseau a toujours été féminin, & que c'est *voile* pour couvrir qui est masculin.

2°. Contre le nombre. Dans la phrase que je viens de citer de P. Corneille, il y a encore un *Solécisme* contre le nombre; car on ne dit & l'on ne doit dire qu'au pluriel, *Aller*, *Venir*, *Voguer à pleines voiles*, parce que cette expression suppose toutes les *voiles* déployées & en quelque sorte *pleines* du vent qui les enfle en les poussant.

S. Réal, dans la *Conjuration des espagnols contre la république de Venise*, dit, en parlant de Renault, que *son âge & sa profession d'homme de cabinet plus tôt que d'homme de guerre le* rendoit *incapable de partager avec le capitaine la gloire de l'exécution.* Le singulier *rendoit* est un *Solécisme*, parce qu'il a raport à deux sujets singuliers, *son âge* & *sa profession*, qui fait pluralité.

Il est toutefois des cas où un singulier se raporte sans *Solécisme* à plusieurs noms singuliers : c'est lorsqu'il y a pluralité de noms synonymes ou aprochants, qui ne présentent pas pluralité d'idées. Ainsi, Bossuet a pu dire, *L'ignorance & l'aveuglement* s'étoit *prodigieusement* accru *depuis le temps d'Abraham.*

Quand les noms ne seroient pas synonymes, notre langue permet quelquefois aux poètes de mettre le singulier en raport avec tous, parce qu'on peut rendre raison par l'Ellipse de ce qui paroît alors irrégulier. Ainsi, Malherbe a usé de cette licence en commençant son *Ode à Henri IV sur la prise de Marseille;*

> Soit que de tes lauriers la grandeur poursuivant
> D'un cœur où l'ire juste & la gloire *commande :*

c'est comme s'il y avoit, *D'un cœur où l'ire juste* commande *& où la gloire commande.*

Mais les prosateurs ne peuvent user de cette licence, sans faire un véritable *Solécisme* contre la Concordance, toujours plus précieuse dans une langue amie de la perspicuïté, que les hardiesses qui peuvent l'altérer.

3°. Contre les temps. D. Calmet dit : *Denis, informé de la marche d'Héloris, le* surprend *de grand matin*, *avant qu*'il eût pu *ni ramasser ni ranger son armée.* Le temps antérieur *il eût pu*, au subjonctif, ne doit être subordonné qu'à un temps antérieur du verbe précédent; & il est ici subordonné à *surprend*, qui n'est point antérieur; c'est un *Solécisme ;* il falloit dire, ou *surprit* au premier verbe, ou *qu'il ait pu* au second.

IV. C'est faire un *Solécisme* contre le Régime, de mettre le complément d'un mot sous une autre forme que celle que la Syntaxe a décidée.

Le premier jour que j'allai parler à vous (Roman de *Zaïde*), *Solécisme* de Régime; la Syntaxe françoise veut *j'allai* vous *parler.*

On dit dans le même livre, en parlant des fenêtres d'une chambre : *Je crus un jour de les avoir* entendues *ouvrir.* Il y a là deux *Solécismes* de Régime,

Régime. 1°. La prépoſition *de* eſt de trop; le verbe *croire* ne régit pas un infinitif par l'entremiſe d'une prépoſition, il le régit immédiatement. 2°. *Les* (fenêtres) eſt le complément d'*ouvrir*, & non pas d'*avoir entendu*; or le participe des temps composés d'un verbe actif ne ſe met en concordance qu'avec ſon complément qui le précède, & conſéquemment *entendues* pèche contre cette règle de Syntaxe : il falloit dire, *Je crus un jour les avoir* entendu *ouvrir*.

Partout la charue avoit laiſſé des *creux ſillons*. (Télémaq. V). *Des* veut dire *de les*; & notre Syntaxe ne veut pas l'article indicatif avec *de*, quand l'adjectif précède le nom : il falloit dire, de *creux ſillons*.

Nous avions craint que quelque étranger viendroit *faire la conquête de l'île de Crète*. (Ibid.) Double *Solécisme* : 1°. le verbe *Craindre* régit le ſubjonctif, & ne ſouffre pas le ſuppoſitif; 2°. *Craindre*, étant affirmatif, exige *ne* avec le ſubjonctif qu'il régit : il falloit donc dire, *Nous avions craint que quelque étranger* ne vînt *faire la conquête de l'île de Crète*. La phraſe de Fénélon eſt un gaſconiſme.

L'exemple commun qui les autoriſe, dit Maſſillon, en parlant des mœurs du ſiècle, *prouve ſeulement que la vertu eſt rare*, *mais non pas que le déſordre* eſt *permis*. Dans cet exemple, *mais non pas* ſignifie *mais ne prouve pas*; & ce verbe négatif régit le ſubjonctif : *que le déſordre* eſt *permis*, eſt donc un *Solécisme* de Régime, & l'orateur devoit dire, *mais non pas que le déſordre* ſoit *permis*.

Je ne prétends pas accumuler ici des exemples de tous les *Solécismes* poſſibles : il me ſuffit d'avoir indiqué les principaux chefs, auxquels on peut rapporter les différentes règles dont ce genre de faute eſt la tranſgreſſion; & d'en avoir pris des exemples dans des ouvrages juſtement eſtimés du Public, moins pour les cenſurer, que pour inſpirer, à ceux qui écrivent, la circonſpection la plus ſcrupuleuſe & la modeſtie la plus vraie.)

Théophraſte & Chryſippe avoient fait chacun un ouvrage intitulé Περὶ σολοικισμῶν : ce qui prouve l'erreur d'Aulu-Gelle (*Lib. V*, *cap.* xx), qui prétend que les écrivains grecs qui ont parlé purement le langage attique, n'ont jamais employé ce mot, & qu'il ne l'a vu dans aucun auteur de réputation. On le trouve pourtant dans Ariſtote. (*M.* BEAUZÉE.)

SOLILOQUE, ſ. m. *Littérature*. C'eſt un raiſonnement & un diſcours que quelqu'un ſe fait à lui-même.

Papias dit que *Soliloque* eſt proprement un diſcours en forme de réponſe à une queſtion qu'un homme s'eſt faite à lui-même.

Les *Soliloques* ſont devenus bien communs ſur le Théâtre moderne : il n'y a rien cependant de

ſi contraire à l'art & à la nature, que d'introduire ſur la Scène un acteur qui ſe fait de longs diſcours pour communiquer ſes penſées, *&c*, à ceux qui l'entendent.

Lorſque ces ſortes de découvertes ſont néceſſaires, le poète devroit avoir ſoin de donner à ſes acteurs des confidents à qui ils puſſent, quand il le faut, découvrir leurs penſées les plus ſecrètes; par ce moyen, les ſpectateurs en ſeroient inſtruits d'une manière bien plus naturelle : encore eſt-ce une reſſource dont un poète exact devroit éviter d'avoir beſoin.

L'uſage & l'abus des *Soliloques* ſont bien détaillés par le duc de Buckingham, dans le paſſage ſuivant : » Les *Soliloques* doivent être rares, extrê-
» mement courts, & même ne doivent être em-
» ployés que dans la paſſion. Nos amants, parlant
» à eux-mêmes, faute d'autres, prennent les murail-
» les pour confidents : cette faute ne ſeroit pas encore
» réparée, quand même ils ſe confieroient à leurs
» amis pour nous le dire ».

Nous n'employons en France que le terme de *Monologue*, pour exprimer les diſcours ou les ſcènes dans leſquelles un acteur s'entretient avec lui-même, le mot de *Soliloque* étant particulièrement conſacré à la Théologie myſtique & affective. Ainſi, nous diſons les *Soliloques* de S. Auguſtin; ce ſont des méditations pieuſes. (ANONYME.

* SOMME, SOMMEIL, ſ. m. *Synonymes*.

(¶ L'un & l'autre expriment cet état d'aſſoupiſſement & d'inaction, qui,

. . . . Quand l'homme accablé ſent de ſon foible corps
Les organes vaincus, ſans force & ſans reſſorts,
Vient par un calme heureux ſecourir la nature,
Et lui porter l'oubli des peines qu'elle endure.

Henriade VII.)

(*M.* BEAUZÉE.)

Il y a quelquefois de la différence entre ces deux mots.

Somme ſignifie toujours le Dormir, ou l'eſpace de temps qu'on dort. *Sommeil* ſe prend quelquefois pour l'envie de dormir.

On eſt preſſé du *Sommeil* en été après le repas. On dort d'un profond *Somme* après une grande fatigue. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(¶ *Sommeil* exprime proprement l'état de l'animal pendant l'aſſoupiſſement naturel de tous ſes ſens; c'eſt pourquoi l'on en fait uſage avec tous les mots qui peuvent être relatifs à un état, à une ſituation. Être enſeveli dans le *Sommeil*; Troubler, rompre, interrompre, reſpecter le *Sommeil* de quelqu'un; Un long, un profond *Sommeil*; Un *Sommeil* tranquile, doux, paiſible, inquiet, fâcheux; La mort eſt un *Sommeil* de fer; L'oubli de la Religion eſt un *Sommeil* funeſte.

Somme signifie principalement le temps que dure l'assoupissement naturel, & le présente en quelque sorte comme un acte de la vie humaine; c'est pourquoi l'on s'en sert avec les termes qui se raportent aux actes, & il ne se dit guère qu'en parlant de l'homme : Un bon *Somme*, un *Somme* léger, le premier *Somme*. On dit, Faire un *Somme* ; & l'on ne diroit pas de même, Faire un *Sommeil.*) (*M. Beauzée.*)

(N.) SON DE VOIX, TON DE VOIX. *Syn.*

Ces deux expressions, synonymes en ce qu'elles expriment les affections caractéristiques de la voix, ont entre elles des différences considérables.

On reconnoît les personnes au *Son de* leur *voix;* comme on distingue une flûte, un fifre, un hautbois, une viéle, un violon, & tout autre instrument de Musique, au *Son* déterminé par sa construction. On distingue les diverses affections de l'âme d'une personne qui parle avec intelligence ou avec feu, par la diversité des *Tons de voix;* comme on distingue sur un même instrument les différents airs, les mesures, les modes, & autres variétés nécessaires.

Le *Son de voix* est donc déterminé par la construction physique de l'organe; il est doux ou rude, agréable ou désagréable, grêle ou vigoureux. Le *Ton de voix* est une inflexion déterminée par les affections intérieures que l'on veut peindre; il est, selon l'occurrence, èlevé ou bas, impérieux ou soumis, fier ou humble, vif ou froid, sérieux ou ironique, grave ou badin, triste ou gai, lamentable ou plaisant, &c (*M. Beauzée.*)

SONS (accord des), *Belles-Lettres.* L'harmonie a lieu, soit dans la Prose soit dans la Poésie. Elle est à la vérité plus marquée dans les Vers que dans la Prose; mais elle n'en existe pas moins dans celle-ci, & n'y est pas moins nécessaire. Nous parlerons d'abord de celle-ci, & ensuite de l'harmonie poétique.

L'harmonie de la Prose étoit appelée par les grecs *Rythme;* & par les latins, Nombre oratoire, *Numerus. Voyez* Nombre & Rythme.

On ne peut disconvenir que l'arrangement des mots ne contribue beaucoup à la beauté, quelquefois même à la force du discours. Il y a dans l'homme un goût naturel qui le rend sensible au nombre & à la cadence; & pour introduire dans les langues cette espèce de concert, cette harmonie, il n'a fallu que consulter la nature, qu'étudier le génie de ces langues, que sonder & interroger, pour ainsi dire, les oreilles, que Cicéron appelle avec raison un *juge fier & dédaigneux.* En effet, quelque belle que soit une pensée en elle-même, si les mots qui l'expriment sont mal arrangés, la délicatesse de l'oreille en est choquée; une composition dure & rude la blesse, au lieu qu'elle est agréablement flattée de celle qui est douce & coulante : si le nombre est mal soutenu & que la chute en soit prompte, elle sent qu'il y manque quelque chose, & n'est point satisfaite; si au contraire il y a quelque chose de trainant & de superflu, elle le rejette & ne peut le souffrir. En un mot, il n'y a qu'un discours plein & nombreux qui puisse la contenter.

Par la différente structure que l'orateur donne à ses phrases, le discours tantôt marche avec une gravité majestueuse ou coule avec une prompte & légère rapidité, tantôt charme & enlève l'auditeur par une douce harmonie, ou le pénètre d'horreur & de saisissement par une cadence dure & âpre. Mais comme la qualité & la mesure des mots ne dépend point de l'orateur & qu'il les trouve, pour ainsi dire, tout taillés; son habileté consiste à les mettre dant un tel ordre, que leur concours & leur union, sans laisser aucun vide ni causer aucune rudesse, rendent le discours doux, coulant, agréable : & il n'est point de mots, quelque durs qu'ils paroissent par eux-mêmes, qui, placés à propos par une main habile, ne puissent contribuer à l'harmonie du discours; comme, dans un bâtiment, les pierres les plus brutes & les plus irrégulières y trouvent leur place. Isocrate, à proprement parler, fut le premier, chez les grecs, qui les rendit attentifs à cette grâce du nombre & de la cadence; & Cicéron rendit le même service à la langue de son pays.

Quoique le nombre doive être répandu dans tout le corps & le tissu des périodes dont un discours est composé, & que ce soit de cette union & de ce concert de toutes les parties que résulte l'harmonie; cependant on convient que c'est surtout à la fin des périodes qu'il paroît & se fait sentir. Le commencement des périodes ne demande pas un soin moins particulier, parce que l'oreille, y donnant une attention toute nouvelle, en remarque aisément les défauts.

Il y a un arrangement plus marqué & plus étendu qui peut convenir aux discours d'appareil & de cérémonie, tels que sont ceux du genre démonstratif, où l'auditeur, loin d'être choqué des cadences mesurées & nombreuses, observées, pour ainsi dire, avec scrupule, sait gré à l'orateur de lui procurer par là un plaisir doux & innocent. Il n'en est pas ainsi quand il s'agit de matières graves & sérieuses, & où l'on ne cherche qu'à instruire & qu'à toucher; la cadence pour lors doit avoir quelque chose de grave & de sérieux : il faut que cette amorce du plaisir qu'on prépare aux auditeurs soit comme cachée & envelopée sous la solidité des choses & sous la beauté des expressions, dont ils soient tellement occupés, qu'ils paroissent ne pas faire d'attention à l'harmonie.

Ces principes, que nous tirons de Rollin, qui les a lui-même puisés dans Cicéron & Quintilien, sont applicables à toutes les langues. On a long temps cru que la nôtre n'étoit pas susceptible

d'harmonie, ou du moins on l'avoit totalement négligée jusqu'au dernier siècle. Balzac fut le premier qui prescrivit des bornes à la période, & qui lui donna un tour plein & nombreux : l'harmonie de ce nouveau style enchanta tout le monde, mais il n'étoit pas lui-même exempt de défauts ; les bons auteurs qui sont venus depuis les ont connus & évités.

L'harmonie de la Prose contient, 1°. les *Sons*, qui sont doux ou rudes, graves ou aigus ; 2°. la durée des *Sons* brefs ou longs ; 3°. les repos, qui varient selon que le sens l'exige ; 4°. les chutes des phrases, qui sont plus ou moins douces ou rudes, serrées ou négligées, sèches ou arrondies. Dans la Prose nombreuse, chaque phrase fait une sorte de vers qui a sa marche. L'esprit & l'oreille s'ajustent & s'alignent dès que la phrase commence, pour faire cadrer ensemble la pensée & l'expression, & les mener de concert l'une avec l'autre jusqu'à une chute commune qui les termine d'une façon convenable ; après quoi c'est une autre phrase. Mais comme la pensée sera différente, soit par la qualité de son objet, soit par le plus ou le moins d'étendue, ce sera un vers d'une autre espèce & aussi d'une autre étendue, & qui sera autrement terminé ; tellement que la phrase nombreuse, quoique liée par une sorte d'harmonie, reste cependant toujours libre au milieu de ses chaînes. Il n'en est pas de même dans les Vers ; tout y est prescrit par des lois fixes & dont rien n'affranchit : la mesure est dressée ; il faut la remplir avec précision, ni plus ni moins, la pensée finie ou non ; la règle est formelle & de rigueur. *Cours des Belles-Lettres* ; *tom. I.*

Mais parce que ce qui constituoit l'harmonie dans la Poésie grèque & latine, étoit fort différent de ce qui la produit dans les langues modernes ; les unes & les autres n'ont pas à cet égard des principes communs.

Le premier fondement de l'harmonie est dans les Vers grecs & latins : c'est 1°. la règle des syllabes, soit pour la quantité qui les rend brèves ou longues, soit pour le nombre qui fait qu'il y en a plus ou moins, soit pour le nombre & la quantité en même temps ; 2°. les inversions & les transpositions, beaucoup plus fréquentes & plus hardies que dans les langues vivantes ; 3°. une cadence simple, ordinaire, qui se soutient partout ; 4°. certaines cadences particulières plus marquées, plus frapantes, & qui, se rencontrant de temps à autre, sauvent l'uniformité des cadences uniformes. *Voyez* CADENCE.

Il n'en est pas de même de notre langue ; par exemple, quoiqu'on convienne aujourdhui qu'elle a des brèves & des longues, ce n'est pas à cette distinction que les inventeurs de notre Poésie se sont attachés pour en former l'harmonie, mais simplement au nombre des mesures & à l'assonnance des finales de deux en deux Vers : ils ont aussi admis quelques inversions, mais légères & rares ; en sorte qu'on ne peut bien décider si nous sommes plus ou moins riches à cet égard que les anciens, parce que l'harmonie de nos Vers ne dépend pas des mêmes causes que celle de leur Poésie.

L'harmonie des Vers répond exactement à la mélodie du chant : l'une & l'autre sont une succession naturelle & sensible des *Sons*. Or comme dans la seconde un air filé sur les mêmes tons endormiroit, & qu'un mauvais coup d'archet cause une dissonance physique qui choque la délicatesse des organes ; de même, dans la première, le retour trop fréquent des mêmes rimes ou des mêmes expressions, le concours ou le choc de certaines lettres, l'union de certains mots, produisent ou la monotonie ou des dissonances. Les sentiments sont partagés sur nos Vers alexandrins, que quelques auteurs trouvent trop uniformes dans leurs chutes, tandis qu'ils paroissent à d'autres très-harmonieux. Le mélange des Vers & l'entrelacement des rimes contribuent beaucoup à l'harmonie, pourvu que d'espace en espace on change de rimes : car souvent rien n'est plus ennuyeux que les rimes trop souvent redoublées, *Voyez* RIME. (*ANONYME.*)

(N.) SOT, FAT, IMPERTINENT. *Synonymes.*

Ce sont là de ces mots que, dans toutes les langues, il est impossible de définir ; parce qu'ils renferment une collection d'idées, qui varient suivant les mœurs dans chaque pays & dans chaque siècle, & qu'ils s'étendent encore sur les tons, les gestes, & les manières. Il me paroît en général que les épithètes de *Sot*, de *Fat*, & d'*Impertinent*, prises dans un sens agravant, n'indiquent pas seulement un défaut, mais portent avec soi l'idée d'un vice de caractère & d'éducation.

Il me semble aussi que la première épithète attaque plus l'esprit ; & les deux autres, les manières.

C'est inutilement qu'on fait des leçons à un *Sot* ; la nature lui a refusé les moyens d'en profiter. Les discours les plus raisonnables sont perdus auprès d'un *Fat* ; mais le temps & l'âge lui montrent quelquefois l'extravagance de la *Fatuïté*. Ce n'est qu'avec beaucoup de peine qu'on peut venir à bout de corriger un *Impertinent*. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

Le *Sot* est celui qui n'a pas même ce qu'il faut d'esprit pour être un *Fat*. Un *Fat* est celui que les *Sots* croient un homme de mérite. L'*Impertinent* est un *Fat* outré.

(¶ Le *Sot* ennuie. Le *Fat* lasse, ennuie, dégoûte, rebute. L'*Impertinent* rebute, aigrit, irrite, offense ; il commence où l'autre finit.

Le *Fat* est entre l'*Impertinent* & le *Sot* ; il est composé de l'un & de l'autre.)

Le *Sot* est embarrassé de sa personne. Le *Fat* a l'air libre & assûré. L'*Impertinent* passe à l'effronterie. (*La* BRUYÈRE.)

(¶ Tel eſt devenu *Fat* à force de lecture,
Qui n'eût été qu'un *Sot* en ſuivant la nature.

(*Du Resnel.*)

La *Sotiſe* dans l'un ſe fait voir toute pure;
Et l'étude, dans l'autre, ajoûte à la nature . .,
Le ſavoir dans un *Fat* devient *Impertinent.*)

(*Molière.*)

Un *Sot* ne ſe tire jamais du ridicule; c'eſt ſon caractère. Un *Impertinent* s'y jette tête baiſſée, ſans aucune pudeur. Un *Fat* donne aux autres des ridicules, qu'il mérite encore davantage.

Le *Sot*, au lieu de ſe borner à n'être rien, veut être quelque choſe: au lieu d'écouter, il veut parler; & pour lors il ne fait & ne dit que des bétiſes. Un *Fat* parle beaucoup, & d'un certain ton qui lui eſt particulier; il ne ſait rien de ce qu'il importe de ſavoir dans la vie; il s'écoute & s'admire: il ajoûte à la *Sotiſe* la vanité & le dédain. L'*Impertinent* eſt un *Fat* qui pèche en même temps contre la politeſſe & la bienſéance; ſes propos ſont ſans égard, ſans conſidération, ſans reſpect; il confond l'honnête liberté avec une familiarité exceſſive; il parle & agit avec une hardieſſe inſolente: c'eſt un *Fat* enté ſur la groſſièreté. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

SOTISE *ou* SOTIE, ſ. f. *Belles-Lettres.* Eſpèce de Drame, qui, ſur la fin du quinzième ſiècle & au commencement du ſeizième, feſoit chez nous la ſatire des mœurs. La *Sotiſe* répondoit à la Comédie grèque du moyen âge; non qu'elle fût une ſatire perſonnelle, mais elle attaquoit les états, & plus expreſſément l'Égliſe. La plus ingénieuſe de ces pièces eſt, ſans contredit, celle où l'*Ancien monde*, déja vieux, s'étant endormi de fatigue, *Abus* s'aviſe d'en créer un nouveau, dans lequel il diſtribue à chaque vice & à chaque paſſion ſon domaine, enſorte que la guerre s'allume entre eux, & détruit le monde qu'*Abus* a créé; alors le *Vieux monde* ſe réveille & reprend ſon train.

Dans cette ſatire, le Clergé n'eſt point épargné; il l'eſt encore moins dans la *Sotie* du *Nouveau monde*, dont les perſonnages ſont, *Pragmatique*, *Bénéfice grand*, *Bénéfice petit*, *Père ſaint*, le *Légat*, l'*Ambitieux*, &c. *Bénéfice grand*, à qui l'on fait violence pour ſe livrer à *Ambitieux*, ſe met à crier plaiſamment, *Volens nolo*, *nolens volo.*

Mais la plus célèbre de toutes les *Soties* eſt celle de *Mère ſote*, compoſée & repréſentée par ordre exprès de Louis XII. Dans cette pièce, le prince des *Sots* s'informe de l'état de ſes ſujets; le premier *Sot* lui répond:

Nos prélats ne ſont point ingrats,
Quelque choſe qu'on en babille;
Ils ont fait, durant les jours gras,
Banquets, beignets, & tels fracas
Aux mignonnes de cette ville.

Sote commune (le peuple) ſe plaint au roi des *Sots*, qu'elle dépérit de jour en jour, & que l'Égliſe enlève tout ſon bien. *Mère Sote* paroît alors, *habillée par deſſous en Mère ſote, & par deſſus ainſi que l'Égliſe.* En entrant ſur la ſcène, elle déclare à *Sote Occaſion* & à *Sote Fiance*, ſes deux confidentes, qu'elle veut uſurper le temporel des princes. » Diſpoſez de moi, lui dit *Sote Fiance;* » je conſens à éblouïr le peuple par vos amples » promeſſes, & en cela je riſque peu de choſe »:

On dit que vous n'avez point d'honte
De rompre votre foi promiſe.

Sote Occasion.

Ingratitude vous ſurmonte;
De promeſſes ne tenez compte,
Non plus que bourſiers de Veniſe.

Mère Sote dit elle-même, ſur la prédiction d'un juif:

Auſſitôt que je ceſſerai
D'être perverſe, je mourrai.

Elle déclare aux prélats, ſujets des princes des *Sots*, que le ſpirituel ne lui ſuffit pas, & qu'elle y veut joindre le temporel:

Je jouïs ainſi qu'il me ſemble;
Tous les deux veuil méler enſemble,

Plate-Bourse.

Mais gardons le ſpirituel;
Du temporel ne nous mélons.

Mère Sote.

Du temporel jouïr voulons:
[Combats de prélats & de princes.]

Un Seigneur.

Notre mère devient gendarme!

Mère Sote.

Prélats, debout: Alarme! alarme!

Le prince des *Sots*, dans le combat, démaſque *Mère Sote*, & la fait connoître pour ce qu'elle eſt. (*M. Marmontel.*)

SOUHAIT, DÉSIR. *Synonymes.*

L'un & l'autre déſignent une inquiétude qu'on éprouve pour une choſe abſente, éloignée, à l[illegible]elle on attache une idée de plaiſir.

Les *Souhaits* se nourrissent d'imagination, ils doivent être bornés. Les *Désirs* viennent des passions, ils doivent être modérés.

On se repaît de *Souhaits*; on s'abandonne à ses *Désirs*. Les paresseux s'occupent à faire des *Souhaits* chimériques; les courtisans se tourmentent par des *Désirs* ambitieux. Les *Souhaits* me semblent plus vagues; & les *Désirs*, plus ardents.

Quelqu'un disoit qu'il connoissoit plus les *Souhaits* que les *Désirs*; distinction délicate, parce que les *Souhaits* doivent être l'ouvrage de la raison, & que les *Désirs* sont presque toujours une inquiétude aveuglé qui naît du tempérament. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

SOUPIR, SANGLOT, GÉMISSEMENT, CRI PLAINTIF. *Synonymes.*

Tous ces mots peignent les accents de la douleur de l'âme; en voici la différence selon l'explication physiologique donnée par l'auteur de l'*Histoire naturelle de l'homme.*

Lorsqu'on vient à penser tout à coup à quelque chose qu'on désire ardemment ou qu'on regrette vivement, on ressent un tressaillement ou serrement intérieur; ce mouvement du diaphragme agit sur les poumons, les élève, & y occasionne une inspiration vive & prompte qui forme le *Soupir;* lorsque l'âme a réfléchi sur la cause de son émotion & qu'elle ne voit aucun moyen de remplir son désir ou de faire cesser ses regrets, les *Soupirs* se répètent, la tristesse, qui est la douleur de l'âme, succède à ses premiers mouvements.

Lorsque cette douleur de l'âme est profonde & subite, elle fait couler les pleurs; si l'air entre dans la poitrine par secousses, il se fait plusieurs inspirations réitérées par une espèce de secousse involontaire: chaque inspiration fait un bruit plus fort que celui du *Soupir*, c'est ce qu'on appelle *Sanglot*. Les *Sanglots* se succèdent plus rapidement que les *Soupirs*, & le son de la voix se fait entendre un peu plus dans le *Sanglot*.

Les accents en sont encore plus marqués dans le *Gémissement*. C'est une espèce de *Sanglot* continué, dont le son lent se fait entendre dans l'inspiration & dans l'expiration: son expression consiste dans la continuation & la durée d'un ton plaintif, formé par des sons inarticulés: ces sons du *Gémissement* sont plus ou moins longs, suivant le degré de tristesse, d'affliction, & d'attachement qui les cause; mais ils sont toujours répétés plusieurs fois. Le temps de l'inspiration est celui de l'intervalle du silence, qui est entre les *Gémissements*; & ordinairement ces intervalles sont égaux pour la durée & pour la distance.

Le *Cri plaintif* est un *Gémissement* exprimé avec force & à haute voix; quelquefois ce *Cri* se soutient dans toute son étendue sur le même ton; c'est surtout lorsqu'il est fort élevé & très-aigu: quelquefois aussi il finit par un ton plus bas; c'est ordinairement lorsque la force du *Cri* est modérée. (*Le chevalier* DE JAUCOURT)

SPECTACLES, s. m. pl. *Invention anc. & mod.* Représentations publiques imaginées pour amuser, pour plaire, pour toucher, pour émouvoir, pour tenir l'âme occupée, agitée, & quelquefois déchirée. Tous les *Spectacles* inventés par les hommes offrent, aux ieux du corps ou de l'esprit, des choses réelles ou feintes; & voici comment Batteux, dont j'emprunte tant de choses, envisage ce genre de plaisir.

L'homme, dit-il, est né spectateur; l'appareil de tout l'univers, que le Créateur semble étaler pour être vu & admiré, nous le dit assez clairement: aussi de tous nos sens n'y en a-t-il point de plus vif ni qui nous enrichisse d'idées plus que celui de la vûe; mais plus ce sens est actif, plus il a besoin de changer d'objets: aussitôt qu'il a transmis à l'esprit l'image de ceux qui l'ont frapé, son activité le porte à en chercher de nouveaux; & s'il en trouve, il ne manque point de les saisir avidement. C'est de là que sont venus les *Spectacles* établis chez presque toutes les nations. Il en faut aux hommes, de quelque espèce que ce soit: & s'il est vrai que la nature, dans ses effets, la société, dans ses évènements, ne leur en fournissent de piquants que de loin en loin; ils auront grande obligation à quiconque aura le talent d'en créer pour eux, ne fût-ce que des fantômes & des ressemblances sans nulle réalité.

Les grimaces, les prestiges d'un charlatan monté sur des trétaux, quelque animal peu connu, ou instruit à quelque manège extraordinaire, attirent tout un peuple, l'attachent, le retiennent comme malgré lui; & cela dans tout pays. La nature étant la même partout & dans tous les hommes, savants & ignorants, grands & petits, peuple & non peuple, il n'étoit pas possible qu'avec le temps les *Spectacles* de l'art n'eussent pas lieu dans la société humaine; mais de quelle espèce devoient-ils être pour faire la plus grande impression de plaisir?

On peut présenter les effets de la nature, une rivière débordée, des rochers escarpés, des plaines, des forêts, des villes, des combats d'animaux: mais ces objets, qui ont peu de raport avec notre être, qui ne nous menacent d'aucun mal, ni ne nous promettent aucun bien, sont de pures curiosités: ils ne frapent que la première fois, & parce qu'ils sont nouveaux; s'ils plaisent une seconde fois, ce n'est que par l'art heureusement exécuté.

Il faut donc nous donner quelque objet plus intéressant, qui nous touche de plus près; quel sera cet objet? nous-mêmes. Qu'on nous fasse voir dans d'autres hommes ce que nous sommes; c'est de quoi nous intéresser, nous attacher, nous remuer vivement.

L'homme étant composé d'un corps & d'une âme, il y a deux sortes de *Spectacles* qui peuvent

l'intéreſſer. Les nations qui ont cultivé le corps plus que l'eſprit, ont donné la préférence aux *Spectacles* où la force du corps & la ſoupleſſe des membres ſe montroient. Celles qui ont cultivé l'eſprit plus que le corps, ont préféré les *Spectacles* où on voit les reſſources du génie & les reſſorts des paſſions. Il y en a qui ont cultivé l'un & l'autre également, & les *Spectacles* des deux eſpèces ont été également en honneur chez eux.

Mais il y a cette différence entre ces deux ſortes de *Spectacles*, que dans ceux qui ont raport au corps, il peut y avoir réalité, c'eſt à dire que les choſes peuvent s'y paſſer ſans feinte & tout de bon, comme dans les *Spectacles* des gladiateurs, où il s'agiſſoit pour eux de la vie. Il peut ſe faire auſſi que ce ne ſoit qu'une imitation de la réalité, comme dans ces batailles navales où les romains flatteurs repréſentoient la victoire d'Actium. Ainſi, dans ces ſortes de *Spectacles*, l'action peut être ou réelle ou ſeulemenr imitée.

Dans les *Spectacles* où l'âme fait ſes preuves, il n'eſt pas poſſible qu'il y ait autre choſe qu'imitation; parce que le deſſein ſeul d'être vu, contredit la réalité des paſſions : un homme qui ne ſe met en colère que pour paroître fâché, n'a que l'image de la colère. Ainſi, toute paſſion, dès qu'elle n'eſt que pour le *Spectacle*, eſt néceſſairement paſſion imitée, feinte, contrefaite : & comme les opérations de l'eſprit ſont intimement liées avec celles du cœur; en pareil cas, elles ſont, de même que celles du cœur, feintes ou artificielles.

D'où il ſuit deux choſes : la première, que les *Spectacles* où on voit la force du corps & la ſoupleſſe, ne demandent preſque point d'art, puiſque le jeu en eſt franc, ſérieux, & réel; & qu'au contraire ceux où l'on voit l'action de l'âme, demandent un art infini, puiſque tout y eſt menſonge, & qu'on veut le faire paſſer pour vérité.

La ſeconde conſéquence eſt que les *Spectacles* du corps doivent faire une impreſſion plus vive, plus forte : les ſecouſſes qu'ils donnent à l'âme doivent la rendre ferme, dure, quelquefois cruelle. Les *Spectacles* de l'âme, au contraire, font une impreſſion plus douce, propre à humaniſer, à attendrir le cœur plus tôt qu'à l'endurcir. Un homme, égorgé dans l'arène, accoutume le ſpectateur à voir le ſang avec plaiſir; Hippolyte, déchiré derrière la ſcène, l'accoutume à pleurer ſur le ſort des malheureux. Le premier *Spectacle* convient à un peuple guerrier, c'eſt à dire, deſtructeur; l'autre eſt vraîment un art de la paix, puiſqu'il lie entre eux les citoyens par la compaſſion & l'humanité.

Les derniers *Spectacles* ſont ſans doute les plus dignes de nous, quoique les autres ſoient une paſſion qui remue l'âme & la tient occupée. Tels étoient, chez les anciens, le *Spectacle* des gladiateurs, les jeux olympiques, circenſes, & funèbres; & chez les modernes, les combats à outrance & les joûtes à fer émoulu, qui ont ceſſé. La plupart des peuples polis ne goûtent plus que les *Spectacles* menſongers qui ont raport à l'âme, les opéra, les comédies, les tragédies, les pantomimes. Mais une choſe certaine, c'eſt que, dans toute eſpèce de *Spectacles*, on veut être ému, touché, agité, ou par le plaiſir de l'épanouiſſement du cœur, ou par ſon déchirement, eſpèce de plaiſir; quand les acteurs nous laiſſent immobiles, on a regret à la tranquilité qu'on emporte, & on eſt indigné de ce qu'ils n'ont pas pu troubler notre repos.

C'eſt le même attrait d'émotion qui fait aimer les inquiétudes & les alarmes que cauſent les périls où l'on voit d'autres hommes expoſés, ſans avoir part à leurs dangers. Il eſt touchant, dit Lucrèce (*De nat. rer. lib. II*), de conſidérer du rivage un vaiſſeau luttant contre les vagues qui le veulent engloutir, comme de regarder une bataille d'une hauteur d'où l'on voit en ſûreté la mélée.

Suave mari magno turbantibus æquora ventis
È terra alterius magnum ſpectare laborem;
Suave etiam belli certamina magna tueri
Per campos inſtructa tui ſine parte pericli.

Perſonne n'ignore la dépenſe exceſſive des grecs & des romains en fait de *Spectacles*, & ſurtout de ceux qui tendoient à exciter l'attrait de l'émotion. La repréſentation de trois tragédies de Sophocle couta plus aux athéniens que la guerre du Péloponèſe. On ſait les dépenſes immenſes des romains pour élever des théâtres & des cirques, même dans les villes des provinces. Quelques-uns de ces bâtiments, qui ſubſiſtent encore dans leur entier, ſont les monuments les plus précieux de l'Architecture antique; on admire même les ruines de ceux qui ſont tombés. L'Hiſtoire romaine eſt encore remplie de faits qui prouvent la paſſion démeſurée du peuple pour les *Spectacles*, & que les princes & les particuliers feſoient des frais immenſes pour la contenter. Je ne parlerai cependant ici que du payement des acteurs. Æſopus, célèbre comédien tragique, & le contemporain de Cicéron, laiſſa, en mourant, à ſon fils, dont Horace & Pline font mention comme d'un fameux diſſipateur, une ſucceſſion de cinq millions qu'il avoit amaſſés à jouer la Comédie. Le comédien Roſcius, l'ami de Cicéron, avoit par an plus de cent mille francs de gages. Il faut même qu'on eût augmenté ſes apointements depuis l'état que Pline en avoit vu dreſſé, puiſque Macrobe dit que ce comédien touchoit des deniers publics près de neuf-cents francs par jour, & que cette ſomme étoit pour lui ſeul; il n'en partageoit rien avec ſa troupe.

Voilà comment la république romaine payoit les gens de Théâtre. L'Hiſtoire dit que Jules-Céſar donna vingt-mille écus à Labérius, pour engager ce poète à jouer lui-même dans une pièce qu'il avoit compoſée. Nous trouverions bien d'autres profuſions ſous les autres empereurs. Enfin Marc-

Aurèle, qui souvent est désigné par la dénomination d'Antonin le philosophe, ordonna que les acteurs qui joueroient dans les *Spectacles* que certains magistrats étoient tenus de donner au peuple, ne pourroient point exiger plus de cinq pieces d'or par représentation, & que celui qui en fesoit les frais ne pourroit pas leur donner plus du double. Ces pièces d'or étoient à peu près de la valeur de nos louis, de trente au marc, & qui ont cours pour vingt-quatre francs. Tite-Live finit sa dissertation sur l'origine & le progrès des représentations théâtrales à Rome, par dire, qu'un divertissement, dont les commencements avoient été peu de chose, avoit dégénéré en des *Spectacles* si somptueux, que les royaumes les plus riches auroient eu peine à en soutenir la dépense.

Quant aux beaux arts qui préparent les lieux de la scène des *Spectacles*, c'étoit une chose magnifique chez les romains. L'Architecture, après avoir formé ces lieux, les embellissoit par le secours de la Peinture & de la Sculpture. Comme les dieux habitent dans l'Olympe, les rois dans des palais, le citoyen dans sa maison, & que le berger est assis à l'ombre des bois; c'est aux arts qu'il apartient de représenter toutes ces choses avec goût dans les endroits destinés aux *Spectacles*. Ovide ne pouvoit rendre le palais du Soleil trop brillant; ni Milton, le jardin d'Éden trop délicieux : mais si cette magnificence est au dessus des forces des rois, il faut avouer, d'un autre côté, que nos décorations sont fort mesquines, & que nos lieux de *Spectacles*, dont les entrées ressemblent à celles des prisons, offrent une perspective des plus ignobles. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

SPONDAIQUE, adj. *Littérature.* Sorte de vers hexamètre dans la Poésie grèque & latine, ainsi nommé parce qu'au lieu d'un dactyle au cinquième pied, il a un spondée; ce qui est une exception à la règle générale de la construction du vers hexamètre. Tels sont ceux-ci :

Nec bracchia longo,
Margine terrarum porrexerat amphitrite.
Ovide.

Supremamque auram, ponens caput, exspiravit.
Vida.

Ces sortes de vers sont fort expressifs par leur cadence; mais il n'est permis qu'aux grands poètes de les employer. Homère en est plein. Personne n'a peut-être remarqué dans ce poète, qu'il est rare de lire vingt vers de l'Iliade, sans en rencontrer un ou deux *spondaïques*. (ANONYME.)

SPONDÉE, f. m. *Littérature.* Dans la Prosodie grèque & latine, c'est une mesure de vers ou pied composé de deux syllabes longues, comme *vērtūnt, dīvōs, cāmpōs. Voyez* PIED, QUANTITÉ.

Le *Spondée* est une mesure grave & lente, à la différence du dactyle, qui est rapide & léger; tous les vers hexamètres grecs & latins finissent ordinairement par un *Spondée. Voyez* VERS & MESURE. (ANONYME.)

(N.) STABILITÉ, CONSTANCE, FERMETÉ. *Synonymes*

La *Stabilité* empêche de varier, & soutient le cœur contre les mouvements de légèreté & de curiosité, que la diversité des objets pourroit y produire; elle tient de la préférence, & justifie le choix. La *Constance* empêche de changer, & fournit au cœur des ressources contre le dégoût & l'ennui d'un même objet; elle tient de la persévérance, & fait briller l'attachement. La *Fermeté* empêche de céder, & donne au cœur des forces contre les attaques qu'on lui porte; elle tient de la résistance, & répand un éclat de victoire.

Les petits-maîtres se piquent aujourdhui d'être volages, bien loin de se piquer de *Stabilité* dans leurs engagements. Si ceux des dames ne durent pas éternellement; c'est moins par défaut de *Constance* pour ce qu'elles aiment, que par défaut de *Fermeté* contre ceux qui veulent s'en faire aimer. *Voyez* CONSTANT, FERME, INÉBRANLABLE, INFLEXIBLE, *Syn.* & FERMETÉ, CONSTANCE, *Syn.* (*L'abbé* GIRARD.)

STANCE, f. f. *Poésie.* On nomme *Stance*, un nombre arrêté de vers, comprenant un sens parfait & mêlé d'une manière particulière qui s'observe dans toute la pièce.

Une loi essencielle, c'est de ne point enjamber d'une *Stance* à l'autre. Il est nécessaire de régler ses vers en sorte que, passant d'une *Stance* à l'autre, on ne rencontre pas deux vers masculins, ou deux vers féminins consécutifs qui riment ensemble : savoir, le dernier de la *Stance* qu'on a lue, & le premier de celle qu'on va lire.

Il y a des *Stances régulières* & des *Stances irrégulières*, On appelle *Stance irrégulière*, des *Stances* de suite, qui ne sont pas assujéties à des règles déterminées. Le poète emploie indifférement toutes sortes de *Stances*. Le mélange des rimes y est purement arbitraire, pourvu toutefois qu'on ne mette jamais plus de deux rimes masculines ou féminines de suite.

Les *Stances* sont de 4, 6, 8, 10, 12, & 14 vers. On fait aussi des *Stances* de 5, de 7, de 9, & de 10 vers. Les *Stances* de 4 vers sont un quatrain; 5 vers font un quintil; 6, un sixain; 8, un huitain; 10, un dixain.

Il n'y a que les *Stances* composées de sept, de neuf, de douze, de treize, & de quatorze vers, qui n'ont pas un nom particulier. Il en faut dire un mot. Les *Stances* de douze se composent comme le dixain ou *Stance* de dix vers, à laquelle on ajoûte deux vers, qui sont pour l'ordinaire de même

rime que ceux qui les précèdent. Les *Stances* de quatorze vers sont des *Stances* de dix vers, à la fin desquels on ajoûte quatre vers, qu'on peut faire rimer avec ceux qui les précèdent. Ces sortes de *Stances*, encore plus celles de treize & de seize vers, sont très-rares. Les *Stances* de sept vers se composent d'un quatrain & d'un tercet, ou autrement d'un tercet & d'un quatrain ; dans la première manière, il doit se trouver un repos après le quatrième vers ; & dans la seconde manière, ce repos doit être après le troisième vers. Les *Stances* de neuf vers ne se composent que d'une façon, c'est à dire que l'on fait un quatrain, suivi d'un quintil ; ainsi, le repos, dans cette *Stance*, est placé après le quatrième vers. Exemple :

Je ne prends point pour vertu
Les noirs accès de tristesse
D'un loup-garou revêtu
Des habits de la Sagesse :
Plus légère que le vent,
Elle fuit d'un faux Savant
La sombre mélancolie,
Et se sauve bien souvent
Dans les bras de la Folie.

Les *Stances* n'ont été introduites dans la Poésie françoise que sous le règne de Henri III, en 1580. Lingendes, dont les poésies ont beaucoup de douceur & de facilité, est le premier de nos poètes qui ait fait des *Stances*. Les irrésolutions, les douces rêveries s'accommodent assez à leur cadence inégale : cependant leur matière peut être enjouée ; & on arrange de telle façon les vers, que, dans les sujets galants, chaque *Stance* se termine par un masculin, & dans les tristes par un féminin, les rimes masculines étant moins languissantes que les féminines.

Stance vient de l'italien *Stanza*, qui signifie *demeure*, parce qu'à la fin de chaque *Stance* il faut qu'il y ait un sens complet & un repos. Ce que le couplet est dans les chansons, la strophe dans les odes, les *Stances* le sont dans les matières graves & spirituelles. (*Le chevalier* DE *JAUCOURT*.)

STÉGANOGRAPHIE, s. m. *Littérature*. C'est l'art de l'écriture secrète, ou d'écrire en chiffres, de manière que l'écriture ne puisse être lue que par le correspondant.

Æneas, le tacticien, inventa, il y a plus de deux-mille ans, au raport de Polybe, vingt façons différentes d'écrire, de manière que personne n'y pouvoit rien comprendre, s'il n'étoit dans le secret.

Mais à présent il est bien difficile de rien écrire de cette manière, qui ne puisse être déchiffré & dont on ne trouve le secret. Le docteur Wallis, cet excellent mathématicien, a beaucoup contribué à l'art de déchiffrer.

La *Stéganographie*, qui est assûrément art fort innocent, n'a pas laissé que de passer, dans des siècles peu éclairés, pour une invention diabolique. Trithème, abbé de Spanheim, ayant entrepris de le faire revivre & composé à ce dessein plusieurs ouvrages, un mathématicien, sans doute ignorant, nommé *Boville*, ne comprenant rien à certains noms extraordinaires que Trithème n'avoit employés que pour marquer sa méthode, publia que l'ouvrage étoit plein de mystères diaboliques. Possevin l'a copié ; & prèvenu de ces imputations, l'électeur Fréderic II fit brûler l'original de la *Stéganographie* de Trithème, qu'il avoit dans sa bibliothèque. Cependant lorsqu'on a été revenu de ces préjugés, divers auteurs ont donné des Traités de *Stéganographie*, tels que le Caramuel, Gaspard Schot, jésuite allemand, Wolfang - Ernest Eidel, autre savant allemand, & entre autres un duc de Lunébourg, qui fit imprimer, en 1624, un Traité sur cette matière, intitulé *Cryptographia*, c'est à dire, *écriture cachée* ; c'est aussi ce que signifie *Stéganographie*, qui est un mot formé du grec στεγανὸς, *caché*, dérivé du verbe στέγω, *je cache* ; & de γραφὴ, *écriture*. On trouve plusieurs exemples & manières de *Stéganographie* dans les *Récréations mathématiques* d'Ozanam. *Voyez* CRYPTOGRAPIHIE, CHIFFRE, & DÉCHIFFRER. (*ANONYME*.)

(N.) STOICIEN, STOIQUE. *Synonymes*. On donna le nom de *Stoïciens* aux disciples & aux sectateurs de Zénon, d'un nom grec qui signifie Portique ; parce que Zénon donnoit ses leçons sous le portique d'Athènes : ainsi, la philosophie *stoïcienne* c'est littéralement la philosophie du portique. Cet adjectif étoit suffisant pour qualifier tout ce qui pouvoit avoir raport à la secte philosophique de Zénon. Mais elle avoit des principes de Morale, qui la distinguoient des autres par une grande austérité, & qui inspiroient un courage extraordinaire : sans être de cette secte & même sans la connoître, quelques hommes ont donné par fois des exemples d'une vertu aussi austère & d'un courage aussi inébranlable ; ils n'étoient pas *stoïciens*, mais ils pratiquoient leur théorie sans la connoître, ils étoient *stoïques*.

Stoïcien signifie donc, Appartenant à la secte philosophique de Zénon ; & *Stoïque* veut dire, Conforme aux maximes de cette secte. *Stoïcien*, dit Bouhours, va proprement à l'esprit & à la doctrine ; *Stoïque*, à l'humeur & à la conduite.

Des maximes *stoïciennes* sont celles que Zénon ou ses disciples ont enseignées ; les écrits de Sénèque en sont pleins, & en tirent leur principal mérite. Des maximes *stoïques* sont celles qui persuadent un attachement inviolable à la vertu la plus rigide, & le mépris de toute autre chose, indépendamment des leçons du portique ; telles sont tant de belles maximes répandues dans le Télémaque.

Une vertu *stoïque* est une vertu courageuse & inébranlable ; & telle a été sans contredit celle du prince

prince MAXIMILIEN-JULES-LÉOPOLD DE BRUNSWICK. Une vertu *ſtoïcienne* pourroit bien n'être qu'un maſque de pure repréſentation ; car il n'y a eu, dans aucune école, autant d'hypocriſie que dans celle de Zénon. Panétius, l'un de ſes diſciples, plus attaché à la pratique qu'aux dogmes de ſa philoſophie, étoit plus *ſtoïque* que *ſtoïcien* : & Sénèque, prêchant faſtueuſement la pauvreté, mais accumulant ſans retenue d'immenſes richeſſes, étoit plus *ſtoïcien* que *ſtoïque*.

On a cité pluſieurs exemples, où ces mots ſont employés indiſtinctement dans l'un ou l'autre de ces ſens ; & Ménage a preſque voulu en conclure, contre l'opinion de Bouhours, qu'ils étoient entièrement ſynonymes. Ces exemples prouvent ſeulement de deux choſes l'une : ou qu'il étoit inutile dans ces exemples d'inſiſter ſur ce qui différencie ces mots ; ou que les auteurs chez qui on les a pris, n'ont pas fait aſſez d'attention à ce que la juſteſſe & la préciſion exigeoient d'eux. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) STROPHE, ſ. f. Ce mot vient du grec στροφὴ, *retour*, du verbe στρέφω, *je tourne*. C'eſt un enſemble d'un nombre déterminé de vers, de la même meſure ou de meſures différentes, diſpoſés dans un ordre réglé, & feſant partie d'une pièce de vers compoſée de pareils enſembles qui ſe ſuccèdent. Le mot *Strophe* a à peu près pour nous le même ſens que *Couplet*, la différence n'eſt que dans l'application : nos odes procèdent par *Strophes* ; & nos chanſons, par *Couplets* : s'il étoit queſtion de chant, on chanteroit ſur le même air toutes les *Strophes* d'une même ode, comme tous les *Couplets* d'une même chanſon.

Les grecs & les latins ne s'étoient point aſſujétis à mettre à la fin de chaque *Strophe* un repos pour le ſens ; ils enjamboient de l'une à l'autre ſans ſcrupule : ce n'étoit pas même en mettant dans deux *Strophes* conſécutives les ſens partiels qui conſtituent un ſens total ; mais ſouvent le nom étoit dans une *Strophe* & l'adjectif dans une autre, ou bien le ſujet dans l'une & le verbe dans l'autre, *&c.* Voyez Horace (II. *od.* 1) :

1. *Motum ex Metello conſule civicum,*
Belliqué cauſas, & vitia, & modos,
Ludumque Fortunæ, graveſque
Principum amicitias, & arma

2. *Nondum expiatis uncta cruoribus,*
[Periculoſæ plenum opus aleæ]
Tractas ; & incedis per ignes
Suppoſitos cineri doloſo.

Nos poetes ſont plus circonſcrits ; ils ne peuvent enjamber d'une *Strophe* à l'autre, & le ſens doit avoir un repos à la fin de chacune.

Dans notre Poéſie lyrique, nos *Strophes* ne peuvent pas avoir moins de quatre vers ; elles peuvent en avoir cinq, ſix, ſept, huit, neuf, & jamais plus de dix : la première *Strophe* ſert de règle aux ſuivantes dans la même pièce, pour le nombre & la meſure des vers, & pour la diſpoſition des rimes.

Dans les *Strophes* de quatre vers, on peut 1°. faire rimer le premier avec le troiſième, & le ſecond avec le quatrième : telle eſt l'ode ſacrée de Rouſſeau, tirée du *Pſ. 96*, dont les *Strophes* commencent par une rime maſculine ; & ſon ode (II. *viij*) à l'abbé de Chaulieu, dont les *Strophes* commencent par une rime féminine. On peut 2°. faire rimer le premier avec le quatrième & le ſecond avec le troiſième : telle eſt l'ode de La Motte, intitulée *Dialogue de l'Amour & du Poète*, dont les *Strophes* commencent par une rime maſculine ; & comme les ſtances de Malherbe, qui ſont la ſeconde pièce du *Livre V* de l'édition de Ménage ou la ſeptième du *Livre IV* de l'édition de S. Marc, & qui commencent par une rime féminine. On peut 3°. faire quatre vers à rimes plates ; mais alors il eſt bon d'employer dans la *Strophe* deux meſures différentes de vers, afin d'en rendre la forme ſenſible : telles ſont encore les *Stances* de Malherbe *à la reine Marie de Médicis, pendant ſa régence*, qui commencent par deux vers maſculins ; & celles du même auteur *pour M. le duc de Bellegarde ſur la guériſon de Chryſante*, qui commencent par deux vers féminins.

Les *Strophes* de cinq vers doivent rouler ſur deux rimes, ce qui donne ou trois vers maſculins & deux féminins, ou trois vers féminins & deux maſculins : dans l'un & dans l'autre cas, il y a ſix manières de diſpoſer les vers, que je vas indiquer ici par les lettres *m* & *f*, qui marqueront les vers maſculins & les féminins.

Premier cas.						Second cas.					
1.	2.	3.	4	5	6.	1.	2	3	4	5	6.
m.	m.	m.	*f.*	*f.*	m.	*f.*	*f.*	*f.*	m.	*f.*	*f.*
m.	*f.*	m.	m.	m.	*f.*	*f.*	m.	*f.*	*f.*	m.	m.
f.	*f.*	*f.*	*f.*	m.	m.	m.	m.	m.	m.	m.	*f.*
f.	m.	m.	m.	*f.*	*f.*	m.	*f.*	*f.*	*f.*	*f.*	m.
m.	m.	*f.*	m.	m.	m.	*f.*	*f.*	m.	*f.*	*f.*	*f.*

Pour les autres eſpèces de *Strophes*, afin de ne pas alonger cet article inutilement, je renverrai aux auteurs qui ont traité *de la Poéſie françoiſe*, comme M. de Chalons & le P. Mourgues ; mais je renverrai ſurtout aux bons modèles, Malherbe, Rouſſeau, La Motte, *&c.* (*M. BEAUZÉE.*)

STYLE, *Gramm. Rhétor. Éloquence, Belles-Lettres.* Manière d'exprimer ſes penſées de vive voix ou par écrit : les mots étant choiſis & arrangés ſelon les lois de l'harmonie & du nombre, relativement à l'élévation ou à la ſimplicité du ſujet qu'on traite, il en réſulte ce qu'on appelle *Style*.

Ce mot signifioit autrefois l'*aiguille* dont on se servoit pour écrire sur les tablettes enduites de cire. Cette aiguille étoit pointue par un bout & aplatie par l'autre, pour effacer quand on le vouloit; c'est ce qui a fait dire à Horace, *sæpe* Stylum *vertas*, effacez souvent. Il se prend aujourdhui pour la manière, le ton, la couleur qui règne sensiblement dans un ouvrage ou dans quelqu'une de ses parties.

Il y a trois sortes de *Styles*, le simple, le moyen, & le sublime, ou plus tôt le *Style* èlevé.

Le *Style simple* s'emploie dans les entretiens familiers, dans les lettres, dans les fables : il doit être pur, clair, sans ornement apparent. Nous en dèveloperons les caractères ci-après.

Le *Style sublime* est celui qui fait régner la noblesse, la dignité, la majesté dans un ouvrage : toutes les pensées y sont nobles & èlevées; toutes les expressions graves, sonores, harmonieuses, *&c.*

Le *Style sublime* & ce qu'on appelle le *Sublime*, ne sont pas la même chose. Celui-ci est tout ce qui enlève notre âme, qui la saisit, qui la trouble tout à coup : c'est un éclat d'un moment. Le *Style* sublime peut se soutenir long temps : c'est un ton èlevè, une marche noble & majestueuse.

J'ai vu l'Impie adoré sur la terre;
Pareil au cèdre, il portoit dans les cieux
Son front audacieux;
Il sembloit, à son gré, gouverner le tonnerre,
Fouloit aux pieds ses ennemis vaincus:
Je n'ai fait que passer, il n'étoit déja plus.

Les cinq premiers vers sont du *Style* sublime, sans être sublimes, & le dernier est sublime sans être du *Style sublime*.

Le *Style médiocre* tient le milieu entre les deux; il a toute la netteté du *Style* simple, & reçoit tous les ornements & tout le coloris de l'Élocution.

Ces trois sortes de *Styles* se trouvent souvent dans un même ouvrage, parce que, la matière s'èlevant & s'abaissant, le *Style*, qui est comme porté sur la matière, doit s'èlever aussi & s'abaisser avec elle : & comme dans les matières tout se tient, se lie par des nœuds secrets, il faut aussi que tout se tienne & se lie dans les *Styles*; par conséquent il faut y ménager les passages, les liaisons, affoiblir ou fortifier insensiblement les teintes, à moins que, la matière se brisant tout d'un coup & devenant comme escarpée, le *Style* ne soit obligé de changer aussi brusquement. Par exemple, lorsque Crassus, plaidant contre un certain Brutus qui déshonoroit son nom & sa famille, vit passer la pompe funèbre d'une de ses parentes qu'on portoit au bucher, il arréta le corps, & adressant la parole à Brutus, il lui fit les plus terribles reproches : » Que voulez-» vous que Julie annonce à votre père, à tous vos » aïeux, dont vous voyez porter les images? que » dira-t-elle à ce Brutus, qui nous a délivrés de » la domination des rois? *&c* »; il ne s'agissoit pas alors de nuances ni de liaisons fines; la matière emportoit le *Style*, & c'est toujours à lui de la suivre.

Comme on écrit en Vers ou en Prose, il faut d'abord marquer quelle est la différence de ces deux genres de *Style*. La Prose, toujours timide, n'ôse se permettre les inversions qui font le sel du *Style poétique*; tandis que la Prose met le régisiant avant le régime, la Poésie ne manque pas de faire le contraire. Si l'actif est plus ordinaire dans la Prose, la Poésie le dédaigne & adopte le passif. Elle entasse les épithètes, dont la Prose ne se pare qu'avec retenue : elle n'appelle point les hommes par leurs noms; c'est le fils de Pélée, le Berger de Sicile, le Cygne de Dircée : l'année est chez elle le grand cercle qui s'achève par la révolution des mois : elle donne un corps à tout ce qui est spirituel, & la vie à tout ce qui ne l'a point : enfin le chemin dans lequel elle marche est couvert d'une poussière d'or, ou jonché des plus belles fleurs. *Voyez* POÉTIQUE, *Style*.

Ce n'est pas tout, chaque genre de Poésie a son ton & ses couleurs. Par exemple, les qualités principales qui conviennent au *Style épique*, sont la force, l'élégance, l'harmonie, & le coloris.

Le *Style dramatique* a pour règle générale de devoir être toujours conforme à l'état de celui qui parle. Un roi, un simple particulier, un commerçant, un laboureur ne doivent point parler du même ton; mais ce n'est pas assez : ces mêmes hommes sont dans la joie ou dans la douleur, dans l'espérance ou dans la crainte; cet état actuel doit donner encore une seconde conformation à leur *Style*, laquelle sera fondée sur la première, comme cet état actuel est fondé sur l'habituel; & c'est ce qu'on appelle *la condition de la personne*. *Voyez* TRAGÉDIE.

Pour ce qui regarde la Comédie, c'est assez de dire que son *Style* doit être simple, clair, familier; cependant jamais bas ni rampant. Je sais bien que la Comédie doit èlever quelquefois son ton : mais dans ses plus grandes hardiesses, elle ne s'oublie point, elle est toujours ce qu'elle doit être; si elle alloit jusqu'au Tragique, elle seroit hors de ses limites : son *Style* demande encore d'être assaisonné de pensées fines, délicates, & d'expressions plus vives qu'éclatantes.

Le *Style lyrique* s'élève comme un trait de flamme, & tient par sa chaleur au sentiment & au goût; il est tout rempli de l'enthousiasme que lui inspire l'objet présent à sa lyre; ses images sont sublimes, & ses sentiments pleins de feu : de là les termes riches, forts, hardis, les sons harmonieux, les figures brillantes, hyperboliques, & les tours singuliers de ce genre de Poésie. *Voyez* ODE, POÉSIE LYRIQUE, *&* POÈTE LYRIQUE.

Le *Style bucolique* doit être sans apprêt, sans faste, doux, simple, naïf, & gracieux dans ses descriptions. *Voyez* PASTORALE, *Poésie*.

Le *Style de l'Apologue* doit être ſimple, familier, riant, gracieux, naturel, & naïf. La ſimplicité de ce *Style* conſiſte à dire en peu de mots & avec les termes ordinaires tout ce qu'on veut dire. Il y a cependant des fables où La Fontaine prend l'eſſor; mais cela ne lui arrive que quand les perſonnages ont de la grandeur & de la nobleſſe : d'ailleurs cette élévation ne détruit point la ſimplicité, qui s'accorde, on ne peut mieux, avec la dignité. Le familier de l'Apologue eſt un choix de ce qu'il y a de plus fin & de plus délicat dans le langage des converſations : le riant eſt caractériſé par ſon oppoſition au ſérieux; & le gracieux, par ſon oppoſition au déſagréable : *Sa majeſté fourrée*, *une Hélène au beau plumage*, ſont du *Style* riant. Le *Style* gracieux peint les choſes agréables avec tout l'agrément qu'elles peuvent recevoir : *Les lapins s'égayoient, & de thym parfumoient leurs banquets.* Le naturel eſt oppoſé en général au recherché, au forcé. Le naïf l'eſt au réfléchi, & ſemble n'apartenir qu'au ſentiment, comme la fable de la laitière.

Paſſons au *Style* de la Proſe : il peut être périodique ou coupé dans tout genre d'ouvrage.

Le *Style périodique* eſt celui où les propoſitions ou les phraſes ſont liées les unes aux autres, ſoit par le ſens même ſoit par des conjonctions.

Le *Style coupé* eſt celui dont toutes les parties ſont indépendantes & ſans liaiſon réciproque. Un exemple ſuffira pour les deux eſpèces.

» Si M. de Turenne n'avoit ſu que combattre & » vaincre, s'il ne s'étoit élevé au deſſus des vertus » humaines, ſi ſa valeur & ſa prudence n'avoient » été animées d'un eſprit de foi & de charité; je » le mettrois au rang des Fabius & des Scipions ». Voilà une période qui a quatre membres, dont le ſens eſt ſuſpendu. Si M. de Turenne n'avoit ſu que combattre & vaincre, *&c*, ce ſens n'eſt pas achevé, parce que la conjonction *ſi* promet au moins un ſecond membre; ainſi, le *Style* eſt là périodique. Le veut-on coupé ? il ſuffit d'ôter la conjonction : M. de Turenne a ſu autre choſe que combattre & vaincre; il s'eſt élevé au deſſus des vertus humaines; ſa valeur & ſa prudence étoient animées d'un eſprit de foi & de charité; il eſt bien au deſſus des Fabius, des Scipions. Ou ſi l'on veut un autre exemple : » Il » paſſe le Rhin; il obſerve les mouvements des enne- » mis; il relève le courage des alliés, *&c* ».

Le *Style périodique* a deux avantages ſur le *Syle coupé* : le premier, qu'il eſt plus harmonieux; le ſecond, qu'il tient l'eſprit en ſuſpens. La période commencée, l'eſprit de l'auditeur s'engage, & eſt obligé de ſuivre l'orateur juſqu'au point; ſans quoi il perdroit le fruit de l'attention qu'il a donnée aux premiers mots, Cette ſuſpenſion eſt très-agréable à l'auditeur, elle le tient toujours éveillé & en haleine.

Le *Style coupé* a plus de vivacité & plus d'éclat. On les emploie tous deux tour à tour, ſuivant que la matière l'exige. Mais cela ne ſuffit pas, à beaucoup près, pour la perfection du *Style* : il faut donc obſerver, avant toutes choſes, que la même remarque que nous avons faite au ſujet de la Poéſie, s'applique également à la Proſe; je veux dire que chaque genre d'ouvrage proſaïque demande le *Style* qui lui eſt propre. Le *Style oratoire*, le *Style hiſtorique*, & le *Style épiſtolaire* ont chacun leurs règles, leur ton, & leurs lois particulières.

Le *Style oratoire* requiert un arrangement choiſi des penſées & des expreſſions conformes au ſujet qu'on doit traiter. Cet arrangement des mots & des penſées comprend toutes les eſpèces de figures de Rhétorique, & toutes les combinaiſons qui peuvent produire l'harmonie & les nombres. *Voyez* ORATEUR, ORATEURS *grecs & romains*, ÉLOCUTION, ÉLOQUENCE, HARMONIE, MÉLODIE, NOMBRE, *&c.*

Le caractère principal du *Style hiſtorique* eſt la clarté. Les images brillantes figurent avec éclat dans l'Hiſtoire : elle peint les faits; c'eſt le combat des Horace & des Curiace; c'eſt la peſte de Rome, l'arrivée d'Agrippine avec les cendres de Germanicus, ou Germanicus lui-même au lit de la mort : elle peint les traits du corps, le caractère d'eſprit, les mœurs; c'eſt Caton, Catilina, Piſon. La ſimplicité ſied bien au *Syle* de l'Hiſtoire; c'eſt en ce point que Céſar s'eſt montré le premier homme de ſon ſiècle : il n'eſt point friſé, dit Cicéron, ni paré, ni ajuſté; mais il eſt plus beau que s'il l'étoit. Une des principales qualités du *Style hiſtorique*, c'eſt d'être rapide; enfin il doit être proportionné au ſujet. Une hiſtoire générale ne s'écrit pas du même ton qu'une hiſtoire particulière : c'eſt preſque un diſcours ſoutenu; elle eſt plus périodique & plus nombreuſe.

Le *Style épiſtolaire* doit ſe conformer à la nature des lettres qu'on écrit. On peut diſtinguer deux ſortes de lettres : les unes philoſophiques, où l'on traite d'une manière libre quelques ſujets littéraires; les autres familières, qui ſont une eſpèce de converſation entre les abſents. Le *Style* de celles-ci doit reſſembler à celui d'un entretien, tel qu'on l'auroit avec la perſonne même, ſi elle étoit préſente. Dans les lettres philoſophiques, il convient de s'élever quelquefois avec la matière, ſuivant les circonſtances. On écrit d'un *Style* ſimple aux perſonnes les plus qualifiées au deſſus de nous; on écrit à ſes amis d'un *Style* familier. Tout ce qui eſt familier eſt ſimple; mais tout ce qui eſt ſimple n'eſt pas familier. Le caractère de ſimplicité ſe trouve ſurtout dans les Lettres de madame de Maintenon : rien de ſi aiſé, de ſi doux, de ſi naturel.

Le *Style épiſtolaire* n'eſt point aſſujéti aux lois du diſcours oratoire; ſa marche eſt ſans contrainte : c'eſt le trop de nombre qui fait le défaut de Lettres de Balzac. Il eſt une ſorte de négligence qui plaît, de même qu'il y a des femmes à qui il ſied bien de n'être point parées. Telle eſt l'Élocution ſimple :

agréable, & touchante, sans chercher à le paroître, elle dédaigne la frisure, les perles, les diamants; le blanc, le rouge, & tout ce qui s'appelle fard & ornement étranger; la propreté seule, jointe aux grâces naturelles, lui suffit pour se rendre agréable.

Le *Style épistolaire* admet toutes les figures de mots ou de pensées; mais il les admet à sa manière. Il y a des métaphores pour tous les états; les suspensions, les interrogations sont ici permises, parce que ces tours sont les expressions mêmes de la nature.

Mais soit que vous écriviez une lettre, une histoire, une oraison, ou tout autre ouvrage, n'oubliez jamais d'être clair: la clarté de l'arrangement des paroles & des pensées est la première qualité du *Style*. On marche avec plaisir dans un beau jour, tous les objets se présentent agréablement: mais lorsque le ciel s'obscurcit, il communique sa noirceur à tout ce qu'on trouve sur la route, & n'a rien qui dédommage de la fatigue du voyage.

A la clarté de votre *Style* joignez, s'il se peut, la noblesse & l'éclat; c'est par là que l'admiration commence à naître dans notre esprit; ce fut par là que Cicéron, plaidant pour Cornélius, excita ces emportements de joie & ces battements de mains dont le Barreau retentit pour lors. Mais l'état dont je parle doit se soutenir; un éclair qui nous éblouït passe légèrement devant les ieux, & nous laisse dans la tranquilité où nous étions auparavant: un faux brillant nous surprend d'abord & nous agite; mais bientôt après nous rentrons dans le calme, & nous avons honte d'avoir pris du clinquant pour de l'or.

Quoique la beauté du *Style* dépende des ornements dont on se sert pour l'embellir, il faut les ménager avec adresse; car un *Style* trop orné devient insipide: il faut placer la parure de même qu'on place les perles & les diamants sur une robe que l'on veut enrichir avec goût.

Tâchez surtout d'avoir un *Style* qui revête la couleur du sentiment: cette couleur consiste dans certains tours de phrase, dans certaines figures qui rendent vos expressions touchantes. Si l'extérieur est triste, le *Style* doit y répondre: il doit toujours être conforme à la situation de celui qui parle.

Enfin il est une autre qualité de *Style* qui enchante tout le monde; c'est la naïveté. Le *Style naïf* ne prend que ce qui est né du sujet & des circonstances: le travail n'y paroît pas plus que s'il n'y en avoit point; c'est le *dicendi genus simplex, sincerum, nativum* des latins. La naïveté du *Style* consiste dans le choix de certaines expressions simples, qui paroissent nées d'elles-mêmes plus tôt que choisies, dans des constructions faites comme par hasard, dans certains tours rajeunis & qui conservent encore un air de vieille mode. Il est donné à peu de gens d'avoir en partage la *naïveté du Style*; elle demande un goût naturel, perfectionné par la lecture de nos vieux auteurs françois, d'un Amyot, par exemple, dont la *naïveté du Style* est charmante.

Il paroît par tous ces details, que les plus grands défauts de *Style* sont d'être obscur, affecté, bas, ampoulé, froid, ou toujours uniforme.

Un *Style* qui est *obscur* & qui n'a point de clarté, est le plus grand vice de l'Élocution, soit que l'obscurité vienne d'un mauvais arrangement de paroles, d'une construction louche ou équivoque, ou d'une trop grande brièveté. Il faut, dit Quintilien, non seulement qu'on puisse nous entendre, mais qu'on ne puisse pas ne pas nous entendre: la lumière, dans un écrit, doit être comme celle du soleil dans l'univers, laquelle ne demande point d'attention pour être vûe, il ne faut qu'ouvrir les ieux. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

L'affectation de Style, *dans le langage & dans la conversation*, est un vice assez ordinaire aux gens qu'on appelle *beaux parleurs*: il consiste à dire, en termes bien recherchés & quelquefois ridiculement choisis, des choses triviales ou communes. C'est pour cette raison que les beaux parleurs sont ordinairement si insuportables aux gens d'esprit, qui cherchent beaucoup plus à bien penser qu'à bien dire, ou plus tôt qui croient que pour bien dire il suffit de bien penser; qu'une pensée neuve, forte, juste, lumineuse, porte avec elle son expression; & qu'une pensée commune ne doit jamais être présentée que pour ce qu'elle est, c'est à dire, avec une expression simple.

L'affectation dans le Style, c'est à peu près la même chose que l'*affectation* dans le langage; avec cette différence que ce qui est écrit doit être naturellement un peu plus soigné que ce que l'on dit, parce qu'on est supposé y penser mûrement en l'écrivant; d'où il suit que ce qui est *affectation* dans le langage, ne l'est pas quelquefois dans le *Style*. L'*affectation* dans le *Style* est à l'*affectation* dans le langage ce qu'est l'*affectation* d'un grand seigneur à celle d'un homme ordinaire. J'ai entendu quelquefois faire l'éloge de certaines personnes, en disant qu'elles *parlent comme un livre*: si ce que ces personnes disent étoit écrit, cela pourroit être supportable; mais il me semble que c'est un grand défaut que de parler ainsi, c'est une marque presque certaine que l'on est dépourvu de chaleur & d'imagination. Tant pis pour qui ne fait jamais de solécisme en parlant; on pourroit dire que ces personnes-là lisent toujours & ne parlent jamais. Ce qu'il y a de singulier, c'est qu'ordinairement ces beaux parleurs sont de très-mauvais écrivains; la raison en est toute simple: ou ils écrivent comme ils parleroient, persuadés qu'ils parlent comme on doit écrire; & ils se permettent, en ce cas, une infinité de négligences & d'expressions impropres, qui échapent, malgré qu'on en ait, dans le discours: ou ils mettent, proportion gardée, le même soin à écrire qu'ils mettent à parler; & en ce

cas, l'*affectation* dans leur *Style* eſt, ſi on peut parler ainſi, proportionnelle à celle de leur langage, & par conſéquent ridicule. (*D'ALEMBERT.*)

La *baſſeſſe du Style* conſiſte principalement dans une diction vulgaire, groſſière, sèche, qui rebute & dégoûte le lecteur.

Le *Style ampoulé* n'eſt qu'une élévation vicieuſe; il reſſemble à la bouffiſſure des malades. Pour en connoître le ridicule, on peut lire le ſecond chapitre de Longin, qui compare Clitarque, qui n'avoit que du vent dans ſes écrits, à un homme qui ouvre une grande bouche pour ſouffler dans une petite flûte. Ceux qui ont l'imagination vive tombent aiſément dans l'enflure du *Style;* en ſorte qu'au lieu de tonner, comme ils le croient, ils ne font que niaiſer comme les enfants.

Le *Style froid* vient tantôt de la ſtérilité, tantôt de l'intempérance des idées. Celui-là parle *froidement*, qui n'échauffe point notre âme, & qui ne ſait point l'élever par la vigueur de ſes idées & de ſes expreſſions.

Le *Style* trop *uniforme* nous aſſoupit & nous endort.

Voulez-vous du Public mériter les amours?
Sans ceſſe en écrivant variez vos diſcours;
Un *Style* trop égal & toujours *uniforme*
En vain brille à nos ieux, il faut qu'il nous endorme.
On lit peu ces auteurs nés pour nous ennuyer,
Qui toujours ſur un ton ſemblent pſalmodier.

La variété, néceſſaire en tout, l'eſt dans le diſcours plus qu'ailleurs. Il faut ſe défier de la monotonie du *Style*, & ſavoir paſſer du grave au doux, du plaiſant au ſévère.

Enfin, ſi quelqu'un me demandoit la manière de ſe former le *Style*, je lui répondrois en deux mots, avec l'auteur des *Principes de Littérature*, qu'il faut premièrement lire beaucoup & les meilleurs écrivains; ſecondement, écrire ſoi-même & prendre un cenſeur judicieux; troiſièmement, imiter d'excellents modèles & tâcher de leur reſſembler.

Je voudrois encore que l'imitateur étudiât les hommes; qu'il prît, d'après nature, des expreſſions qui ſoient non ſeulement vraies, mais vivantes & animées comme le modèle même du portrait. Les grecs avoient l'un & l'autre en partage, le génie pour les choſes, & le talent de l'expreſſion. Il n'y a jamais eu de peuple qui ait travaillé avec plus de goût & de *Style;* ils burinoient plus tôt qu'ils ne peignoient, dit Denis d'Halycarnaſſe. On ſait les efforts prodigieux que fit Démoſthène, pour forger ces foudres que Philippe redoutoit plus que toutes les flottes de la République d'Athènes. Platon, à quatre-vingts ans, poliſſoit encore ſes dialogues; on trouva, après ſa mort, des corrections qu'il avoit faites à cet âge ſur ſes tablettes. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

STYLE, *Belles-Lettres.* C'eſt, dans la langue écrite, le caractère de la diction; & ce caractère eſt modifié par le génie de la langue, par les qualités de l'eſprit & de l'âme de l'écrivain, par le genre dans lequel il s'exerce, par le ſujet qu'il traite, par les mœurs ou la ſituation du perſonnage qu'il fait parler ou de celui qu'il revêt lui-même, enfin par la nature des choſes qu'il exprime.

On a dit que le *Style* d'un écrivain portoit toujours l'empreinte du génie national. Cela doit être; & cela vient de ce que le génie national imprime lui-même ſon caractère à la langue.

Il n'eſt point de nation chez laquelle ne ſe rencontrent plus ou moins fréquemment tous les caractères individuels qui ſont donnés par la nature. Mais dans chacune d'elles, tel ou tel caractère eſt plus commun, tel ou tel eſt plus rare; & c'eſt le caractère dominant qui, communiqué à la langue, en conſtitue le génie. La langue italienne eſt molle & délicate; la langue eſpagnole eſt noble & grave; la langue angloiſe eſt énergique, & ſa force a de l'âpreté.

Ainſi, lorſqu'il ſe trouve, parmi la multitude, un eſprit d'une trempe ſingulière &, pour ainſi dire, hétérogène; il eſt contrarié ſans ceſſe, en écrivant, par le génie de la langue. Il faut donc qu'il le dompte, ou qu'il en ſoit dompté; ou, ce qui arrive le plus ſouvent, que chacun des deux cède du ſien, & s'accommode à l'autre: & de cette eſpèce de conciliation ſe forme un *Style* mitoyen, qui participe plus ou moins & du génie de la langue & du génie de l'auteur.

Il arrive de là que moins le caractère d'une nation eſt prononcé, plus celui de ſa langue eſt ſuſceptible des différents modes du *Style.* Une langue qui de ſa nature ſeroit molle comme l'or pur, ne ſeroit pas ſuſceptible de la trempe de l'acier; tous ſes inſtruments ſeroient foibles: il faut donc qu'elle réuniſſe la ſoupleſſe avec l'énergie; & ce mélange paroît tenir au caractère national. Auſſi voit-on que celles des nations qui ſont connues pour avoir eu en même temps le plus de ſoupleſſe & de reſſort dans le caractère, ſont auſſi celles dont la langue a été le plus ſuſceptible de toutes les qualités du *Style.* La plus belle des langues, la plus habile à tout exprimer, fut celle du peuple du monde qui eut dans le caractère le plus éminemment ce mélange de force, de mobilité, de ſoupleſſe: je n'ai pas beſoin de nommer les grecs.

La langue des romains, pour devenir preſque auſſi ſuſceptible des métamorphoſes du *Style*, fut obligée d'attendre que le génie de Rome ſe fût lui-même détendu & comme aſſoupli. Tant qu'il eut ſa rudeſſe & ſon auſtérité, elle fut inflexible & indomptable comme lui. L'un & l'autre ſe polirent en même temps; mais ils gardèrent tous les deux aſſez de leur première force pour être mâles & vigoureux, dans le temps même qu'ils connurent les délicateſſes du luxe: & de là réſulte l'étonnante beauté de

la langue de Cicéron, de Tite-Live, & de Virgile.

Me sera-t-il permis de dire qu'à un grand intervalle de ces deux langues incomparables, la langue françoise a dû peut-être aussi les facultés qui la distinguent, à la souplesse, à la mobilité, & en même temps au ressort du caractère national? Le génie françois n'a exclusivement aucun caractère, & de là vient aussi qu'il n'en a aucun éminemment; mais, au besoin, il les prend tous, & à un assez haut degré : il en est de même de la langue françoise. Sa qualité distinctive & dominante, c'est la clarté; elle s'est donné tout le reste à force de peine & de soin : & cependant elle n'a manqué ni au génie de Corneille & de Bossuet, ni à celui de Pascal, de La Fontaine, & de Molière, ni à l'éloquente raison de Bourdaloue, ni à la touchante sensibilité de Massillon, ni à l'abondance inépuisable des sentiments que Racine avoit à répandre, ni aux émanations célestes de la belle âme de Fénélon, ni à la véhémence & à la profondeur du pathétique de Voltaire.

Aux hardiesses & aux libertés que les langues se sont permises, ou à la timide exactitude de leur Syntaxe, on reconnoît quelle sorte d'esprit a présidé à leur formation successive.

Ces façons de parler, que nous appelons *figures de mots*, & dont le plus grand nombre nous est interdit, étoient, dans les langues anciennes, autant de licences que les grands écrivains s'étoient données & avoient fait passer. L'italien a pris de ces langues la liberté des inversions : il s'est donné celle d'employer l'infinitif des verbes en guise de nom substantif, *un bel pensier*, *un dolce parlar*, *un luongo morir;* il fait usage de deux épithètes sans aucune liaison expresse, sans aucune articulation, *spatiose atre caverne;* il a un grand nombre d'adjectifs dont la terminaison varie pour diminuer ou agrandir, pour ennoblir ou dégrader l'objet.

Le françois a peu d'inversions, moins de diminutifs encore, & pas un seul augmentatif dans le langage noble. Il s'est fait quelques noms abstraits de l'infinitif de ses verbes, comme *penser*, *parler*, *sourire*, *souvenir;* & ces deux derniers sont restés dans la classe des noms abstraits, *un long souvenir*, *un doux sourire* : mais il en est peu de ce nombre que la langue noble ait conservés. *Un doux parler* n'est plus que du langage familier & naïf; & quelque nécessaire que fût *penser*, surtout en Poésie, il n'y est reçu qu'au pluriel. On dira *de tristes pensers*, mais non pas *un penser profond.*

D'où nous viennent ces privations? de la délicatesse pointilleuse & timide de l'esprit de société, qui s'est rendu l'arbitre de la langue. En Italie, Dante, Pétrarque, Boccace, l'Arioste furent les maîtres de l'Usage; Montaigne & Amyot le furent aussi parmi nous de leur temps : ce bon temps est passé.

Autant le génie national aura influé sur celui de la langue, autant le génie de la langue influera sur le *Style* des écrivains.

Dans une langue qui n'aura rien de séduisant par elle-même, ni du côté de la couleur, ni du côté de l'harmonie, le besoin d'intéresser par la pensée & par le sentiment, & de captiver l'esprit & l'âme en dépit de l'oreille & sans le prestige de l'imagination, force l'écrivain à serrer son *Style*, à lui donner du poids, de la solidité, & une plénitude d'idées qui ne laisse pas le temps de regretter ce qui lui manque d'agrément. Au contraire, dans une langue naturellement flatteuse & séduisante par l'abondance, la richesse, la beauté de l'expression, l'écrivain ressemble souvent aux habitants d'un heureux climat, que la fertilité naturelle de leurs campagnes rend à la fois indolents & prodigues. Sûr de parler avec grâce en disant peu de choses, il se complaît dans l'élégance de sa langue; & le premier séduit par son élocution, il croit en faire assez pour plaire, en déployant, sur des idées communes, la parure d'une expression harmonieuse & brillante : son *Style* est une symphonie qui peut flatter l'oreille, mais qui ne dit rien à l'âme & ne laisse rien à l'esprit.

L'habile écrivain est celui qui sait en même temps user & n'abuser jamais des avantages de sa langue, & suppléer, autant qu'il est possible, aux avantages qu'elle n'a pas.

Ce qui me distingue de Pradon, disoit Racine, *c'est que je sais écrire. Homère, Platon, Virgile, Horace ne sont au dessus des autres écrivains*, dit La Bruyère, *que par leurs expressions & par leurs images.* Racine a été trop modeste; & La Bruyère n'a pas été assez juste.

La première & la plus essencielle différence des *Styles* est celle des esprits : l'esprit, ou la pensée en activité, a divers caractères. Un esprit clair distingue ses idées, les démêle sans peine, ou plus tôt les produit comme une source pure répand une eau limpide : un esprit juste en saisit les raports, les circonscrit, & les met à leur place : un esprit fin les analyse, & en aperçoit les nuances : un esprit léger les effleure, & s'il est vif, il en parcourt la cîme avec une brillante rapidité : un esprit vaste en réduit un grand nombre à l'unité de perception, & les embrasse d'un coup d'œil : un esprit méthodique en forme une longue chaîne & un ensemble régulier : un esprit transcendant s'élance vers le terme de la pensée, & franchit les milieux : un esprit profond ne s'arrête jamais aux apparences superficielles; sa méditation s'exerce à sonder son objet, & à tirer comme de ses entrailles, *ex visceribus rei*, ce qu'il y a de plus riche & de plus enfoui : un esprit lumineux rayonne, & fait partir du centre même de sa pensée comme des germes de lumière, qui en éclairent tout l'horizon : un esprit fécond fait enfanter à une idée toutes celles qui en peuvent naître; & le gland, qui produit le chêne chargé

de glands, eſt le ſymbole de ſa fécondité : un eſprit élevé ne daigne apercevoir dans ſon objet que les raports qui l'agrandiſſent ; ſes conceptions reſſemblent à ces pins qui percent les nues, & qui laiſſent ſécher leurs branches les plus voiſines de la terre, afin de pouſſer vers le ciel avec plus de vigueur & de rapidité. Or toutes ces manières de concevoir ſe diſtinguent dans la manière de s'exprimer ; & des nuances infinies qui réſultent de leur mélange, réſulte auſſi une variété inépuiſable dans les caractères du *Style.*

Le caractère de l'écrivain ſe communique auſſi à ſes écrits : ſes penſées en ſont imbues, ſon expreſſion en eſt teinte ; & l'énergie ou la foibleſſe, la hardieſſe ou la timidité, la langueur ou la véhémence du *Style*, dépendent plus des qualités de l'âme que des facultés de l'eſprit.

Mais de la tournure habituelle de ſon eſprit, comme des affections habituelles de ſon âme, réſulte encore, dans le *Style* de l'écrivain, un caractère particulier, que nous appelons ſa manière ; & celle-ci lui eſt naturelle : au lieu que les ſingularités qu'il ſe donne par affectation, par imitation, décèlent toujours l'artifice ; & l'écrivain qui croit alors avoir une manière à ſoi, n'eſt que maniéré, n'a que de la manière.

A ces différences du *Style* ſe joignent celles qui doivent naître de la diverſité des genres.

Le *Style* de l'Hiſtoire eſt naturellement grave & d'une ſimplicité noble ; mais ce caractère univerſel eſt modifié par le génie de l'écrivain, il l'eſt auſſi par la nature des évènements qu'il raconte : harmonieux, haut en couleur, & ſouvent oratoire dans Tite-Live ; plus précis, plus ſerré, & non moins éloquent dans Salluſte ; énergique, profond, plein de ſubſtance dans Tacite ; ainſi des autres hiſtoriens. Quelqu'un a dit qu'en fait d'Hiſtoire, le meilleur *Style* étoit celui qui reſſembloit à une eau limpide. Mais lors même qu'il n'a point de couleur à ſoi, il eſt bien difficile qu'il ne contracte pas celle du ſujet que l'on traite, comme le ruiſſeau prend la teinture du ſable qui forme ſon lit. L'hiſtoire politique & morale, la plus féconde en réflexions ; l'hiſtoire des Cours, la plus curieuſe dans ſes détails ; celle des révolutions, la plus dramatique de toutes ; l'hiſtoire générale ou celle d'un pays, celle d'un empire ou d'un règne, des annales ou des mémoires, demandent plus ou moins de dévelopement ou de préciſion, d'ampleur ou de rapidité, de philoſophie ou d'éloquence : & preſcrire à l'hiſtorien d'avoir toujours un même *Style*, ce ſeroit comme preſcrire au peintre de n'avoir jamais qu'un pinceau.

En parlant des différents genres d'Éloquence & de Poéſie, j'ai pris ſoin d'indiquer le *Style* convenable & propre à chacun d'eux.

Mais à l'égard de la Poéſie héroïque, je vas placer ici quelques obſervations qui pourroient m'échaper ailleurs.

Le *Style* de l'Épopée & celui de la Tragédie ſont très-diſtincts par la nature des deux Poèmes : car l'hypothèſe du Poème épique eſt que le poète eſt inſpiré ; & quoique l'enthouſiaſme y ſoit plus calme que celui de l'Ode, qui eſt le délire prophétique, il ne laiſſe pas d'être encore dans le ſyſtême du merveilleux. Dans la Tragédie, au contraire, les perſonnages ſont des hommes d'un caractère & d'un rang élevé, mais ſimplement des hommes ; & leur langage, pour être vrai, doit être plus près de la nature que celui du poète inſpiré par un dieu. C'eſt ce qu'Eſchyle n'avoit pas encore aſſez bien ſenti lorſqu'il inventa la Tragédie, mais ce qu'Euripide & Sophocle ne manquèrent pas d'obſerver.

Leur *Style* eſt ſimple, rarement figuré ; ils ne s'y permettent jamais ni des images trop hardies, ni des épithètes ambitieuſes : on croit toujours entendre le perſonnage qu'ils font parler, & aucune invraiſemblance dans l'expreſſion ne décèle le poète. Homère leur avoit donné l'exemple de cette ſageſſe de *Style*, dans tous les morceaux dramatiques de ſes poèmes : & en cela on a eu raiſon de dire, qu'il avoit été le modèle de la Tragédie en même temps que de l'Épopée.

Le *Style* tragique, chez les grecs, me ſemble donc avoir été moins poétique, moins figuré, moins artificiel qu'il ne l'eſt parmi nous. Cette ſimplicité ſe concilioit mieux peut-être avec la nobleſſe de leur langue. Peut-être auſſi, comme le pathétique dominoit plus abſolument ſur leur théâtre, trouvoient-ils que le naturel de l'expreſſion en feſoit la force, comme nous l'obſervons nous-mêmes dans le langage des paſſions ; & la preuve que, dans la ſcène, ils s'attachoient au naturel par diſcernement & par choix, c'eſt que dans les chœurs, qui étoient des odes, ils élevoient le ton & prenoient le *Style* lyrique.

Les italiens, pour diſtinguer les caractères de la Poéſie, lui ont attribué trois inſtruments, la *cithare*, la *trompette*, & la *lyre.* Je ne crois pas leur diviſion complète : car aucun de ces caractères, métaphoriquement exprimés, ne convient à la Tragédie.

Quelques-uns, parmi nous, l'ont priſe au ton d'Eſchyle & de Sénèque, lorſqu'on n'avoit pas encore apprécié l'avantage d'une noble ſimplicité. Mais Racine s'eſt raproché de cet heureux naturel ; & jamais on n'a fait un plus harmonieux mélange de la langue uſuelle & de la langue poétique. Cependant j'ôſe dire qu'il a formé ſon *Style* plus tôt ſur celui de Virgile, que ſur celui des poètes grecs, j'entends de Sophocle & d'Euripide, auxquels on l'a tant comparé. Il eſt encore moins ſimple, plus poétique, enfin moins naturel que l'un & l'autre : & en cela il a ſubi peut-être la loi de la néceſſité, n'ayant pas, comme eux, une langue dont la ſimplicité continue fût aſſez noble pour ſoutenir la majeſté de la Tragédie. Voltaire s'eſt encore

un peu plus éloigné du naturel & aproché du ton de l'Épopée, parce qu'il a trouvé les esprits disposés à recevoir ces hardiesses, & peut-être le goût de la nation décidé à vouloir plus de poésie dans le *Style* tragique. Enfin, dirai-je ce que je sens? Corneille, dont le goût n'étoit point assûré, parce que le goût national étoit encore à naître; Corneille, qui, par l'impulsion de son génie, s'èlevoit si haut, & qui tomboit si bas lorsque son génie l'abandonnoit; Corneille, par ce sublime instinct qui lui fit créer tant de beautés à côté de tant de défauts, nous a donné, à ce qu'il me semble, les plus parfaits modèles du langage tragique: & quand son naturel est dans sa pureté, rien n'est plus digne d'admiration que la majestueuse simplicité de son *Style*.

C'est un hommage que Voltaire lui a rendu plus d'une fois. » Il n'y a point là (dit-il en parlant du discours de Sabine, dans le premier acte des Horaces: *Je suis romaine, hélas! puisqu'Horace est romain*); » il n'y a point là de lieux » communs, point de vaines sentences; rien de » recherché ni dans les idées ni dans les expressions. » *Albe, mon cher pays!* c'est la nature seule qui » parle.

» Dans ce discours (dit-il encore en parlant de la harangue du Dictateur); » dans ce discours » imité de Tite-Live, l'auteur françois est au » dessus du romain, plus nerveux, plus touchant: » & quand on songe qu'il étoit géné par la rime, » & par une langue embarrassée d'articles & qui » souffre peu d'inversions, qu'il a surmonté toutes » ces difficultés, qu'il n'a employé le secours d'au- » cune épithète, que rien n'arrête l'éloquente rapi- » dité de son discours; c'est là qu'on reconnoît le » grand Corneille ».

Un beau vers, dans le *Style* tragique, est donc celui où parle la nature avec force & avec noblesse, sans que la facilité, la justesse, la vérité de l'expression y laissent entrevoir aucun art; c'est un vers *Dieu-donné*, si je puis m'exprimer ainsi, qui, comme à l'insu du poète, a coulé de sa plume; c'est une pensée qu'il a produite, revétue de son expression, & qui, par un heureux hasard, semble se trouver adaptée à la mesure, au nombre, à la cadence, & à la rime. Et Corneille n'est pas le seul qui nous en donne des exemples: Racine a des morceaux, quelquefois des scènes entières tout aussi simplement écrites que les belles scènes de Corneille. Mais je ne dois pas dissimuler que cette manière d'écrire a un écueil, où Corneille lui-même a souvent échoué.

Les passions tragiques, les sentiments èlevés, & les hautes pensées ont communément, dans les langues, une expression noble qui leur est propre; & quand il s'agit de les rendre, la majesté du *Style* est naturellement soutenue par la grandeur de son objet. Mais comme, dans la Tragédie, tous les sentiments & toutes les idées n'ont pas la même noblesse, & qu'il y a une infinité de détails qui ont besoin d'être relevés; le poète, qui ne connoît que les ressources & les beautés du *Style* simple, s'abaissera nécessairement jusqu'à devenir familier & commun, toutes les fois qu'il n'aura pas de grandes choses à exprimer. De là vient, pour les commençants, le vrai danger d'imiter Corneille; car ce qu'il peut avoir quelquefois de trop emphatique, est un défaut qu'il est aisé d'apercevoir & d'éviter.

Je conseillerois donc d'étudier plus tôt l'art dont Racine a su tout anoblir, & au risque d'être un peu moins naturel, de rechercher, en écrivant, son élégance enchanteresse, mais en se tenant, comme lui, en deça du *Style* de l'Épopée, & aussi près de la nature qu'il l'a été lui-même dans les morceaux de ses tragédies les plus parfaitement écrits.

Le comble de l'art seroit d'être simple dans les grandes choses, & dans l'expression des sentiments naturellement èlevés ou intéressants par eux-mêmes; & de garder les ornements du *Style*, les circonlocutions, & les images poétiques, pour les objets qui auroient besoin d'être ennoblis ou d'être embellis, comme dans ce discours d'Orasmane à Zaïre:

J'atteste ici la gloire, & Zaïre, & ma flamme
De ne choisir que vous pour maitresse & pour femme;
De vivre votre ami, votre amant, votre époux;
De partager mon cœur entre la gloire & vous.
Ne croyez pas non plus que mon honneur confie
La vertu d'une épouse *à ces monstres d'Asie*,
Du sérail des soudans gardes injurieux,
Et des plaisirs d'un maître esclaves odieux:
Je sais vous estimer autant que je vous aime,
Et sur votre vertu me fier à vous-même, *&c.*

Je ne m'étendrai point sur les variétés que doit produire dans le *Style* la diversité des objets ou la différence des personnages: ces détails seroient infinis, & on les trouvera çà & là répandus dans les articles de cet ouvrage où il s'agit de l'art d'exprimer & de peindre. Je termine donc celui ci par une analyse succincte de quelques-unes des qualités du *Style* en général.

Comme il y a, du côté de l'esprit, des facultés indispensables & communes à tous les genres; il y a aussi, du côté du *Style*, des qualités essencielles, dont l'écrivain n'est jamais dispensé.

La première de ces qualités essencielles est la clarté. Avant d'écrire, il faut se bien entendre & se proposer d'être bien entendu. On croiroit ces deux règles inutiles à prescrire: rien de plus commun cependant que de les voir négliger. On prend la plume avant d'avoir démélé le fil de ses idées; & leur confusion se répand dans le *Style*. On laisse du vague & du louche dans la pensée; & l'expression s'en ressent.

L'obscurité

L'obscurité vient le plus souvent de l'indécision des raports ; & c'est de tous les vices du *Style* le plus inexcusable, au moins dans notre langue. Elle a, je le sais bien, des équivoques inévitables; & qui veut chicaner, en trouve mille dans l'ouvrage le mieux écrit. Mais, comme La Motte l'a très-bien observé, il n'y a que l'équivoque de bonne foi qui soit vicieuse dans le *Style*; & celle-là n'est jamais difficile à éviter, pour l'écrivain françois qui veut bien s'en donner le soin. *Les beaux esprits veulent trouver obscur ce qui ne l'est pas*, dit La Bruyère : mais les bons esprits trouvent clair ce qui l'est ; & à leur égard, il est aisé de lever l'équivoque de ces pronoms & de ces homonimes, dont on fait aux enfants une si effrayante difficulté. Il n'y a pas dans Racine un seul vers, ni dans Massillon une seule phrase, dont l'intelligence coute au lecteur un moment de réflexion.

Il n'est pas moins facile d'éviter, dans la contexture du *Style*, les incidents trop compliqués qui jettent de la confusion & du louche dans les idées : pour cela, il suffit de les répandre à mesure qu'elles naissent, tant que la source en est pure, & de leur donner, si elle est trouble, le temps de s'éclaircir dans le repos de la méditation. L'entassement confus des mots & des phrases entrelacées est un vice de l'art, plus souvent que de la nature. Si on ne le cherche pas, on y tombe rarement : la preuve en est que, dans le langage familier, presque personne ne s'embarrasse dans de longs circuits de paroles ; & en général, l'affectation nuit plus à la clarté que la négligence.

Personne, sans doute, n'est assez insensé pour écrire à dessein de n'être pas entendu ; mais le soin de l'être est sacrifié au devoir de paroître fin, délicat, mystérieux, profond. Pour ne pas tout dire, on ne dit pas assez ; & de peur d'être trop simple, on s'étudie à être obscur. Rien de plus mal entendu que cette affectation dans les grandes choses, rien de plus vain dans les petites. *Vous voulez me dire qu'il fait froid? que ne disiez-vous, Il fait froid? Est-ce un si grand mal d'être entendu quand on parle, & de parler comme tout le monde?* (La Bruyère.)

Cependant faut-il renoncer à s'exprimer d'une façon nouvelle, ingénieuse, & piquante? faut-il s'interdire les finesses, les délicatesses du *Style?* Non, il faut seulement les concilier avec la clarté, ne pas vouloir briller à ses dépens, & ne rien soigner avant elle. Le *Style* fin a son demi-jour, le *Style* délicat a son voile ; mais c'est dans le secret de rendre les ombres diaphanes, le voile transparent, que consiste l'art d'être fin & délicat, sans être obscur.

C'est peu d'être clair ; il faut être précis : car tous les genres d'écrire ont leur précision ; & l'on va voir qu'elle n'exclut aucun des agréments du *Style*.

La première difficulté qui se présente, est de réunir la précision & la clarté. Mais qu'on ne s'y trompe pas, l'expression la plus précise est la plus claire : & c'est au moyen de la correction & de la pureté du *Style*, que la clarté se concilie avec la précision ; je dirois, au moyen de la propriété, si je ne parlois que du *Style* philosophique. Mais le *Style* oratoire & le *Style* poétique ont plus de latitude, & la justesse leur suffit. Dès que l'expression, ou simple ou figurée, répond exactement à la pensée, elle est précise & claire. Tout ce qui intercepte la lumière du *Style*, en éteint la chaleur ou en ternit l'éclat. *Voyez* IMAGE.

Un écueil plus dangereux pour la précision, c'est la sècheresse. Mais émonder un bel arbre, ce n'est pas le mutiler ; c'est le délivrer d'un poids inutile. *Ramos compesce fluentes* : voilà l'image de la précision. Il n'y a pas un seul mot à retrancher de ces vers de Corneille ;

> Rome, si tu te plains que c'est là te trahir,
> Fais-toi des ennemis que je puisse haïr :

ni de ces vers de Racine ;

> L'imbécile Ibrahim, sans craindre sa naissance,
> Traîne, exempt du péril, une éternelle enfance ;
> Indigne également de vivre & de mourir,
> On l'abandonne aux mains qui le daignent nourrir.

On voit, par ces exemples, que la précision, loin d'être ennemie de la facilité, en est la compagne fidèle. Un vers, une phrase où tous les mots sont appelés par la pensée & placés naturellement, semble naître au bout de la plume. Une période, un vers, où des mots inutiles ne sont placés que pour la symmétrie, pour la rime, ou pour la mesure, annonce la gêne & le travail (*Voyez* DIFFUS.

Je sais que rien n'est moins facile que de concilier ainsi la précision & la facilité ; mais l'art se cache, comme le ver à soie, sous le tissu qu'il a formé.

La précision, comme on doit l'entendre, n'exclut ni la richesse ni l'élégance du *Style*. Voyez, dans un dessin de Bouchardon, ce trait qui décrit la figure d'une belle femme : il est aussi moelleux qu'il est pur ; il suit, dans ses douces inflexions, tous les contours de la nature ; & l'œil y trouve réunies l'exactitude & la liberté, la correction & la grâce : telle est encore la précision ; car elle est toujours relative à l'effet que l'on se propose, & ne consiste qu'à se réduire aux vrais moyens de l'obtenir. Ainsi, la précision du *Style* de l'orateur & du poète n'est pas la précision du *Style* du philosophe & de l'historien ; mais le principe en est le même, savoir, de viser à son but. Or le *Style* philosophique a pour but de démêler la vérité ; l'historique, de la transmettre ; l'oratoire, de l'amplifier ; le poétique, de l'embellir. Tout ce qui

rend l'idée plus lumineuſe & plus frapante, l'image plus vive & plus forte, le ſentiment plus pénétrant, la paſſion plus véhémente; tout ce qui ajoûte à la perſuaſion, à l'illuſion, aux moyens d'émouvoir, au plaiſir d'être ému, n'eſt donc pas moins néceſſaire au *Style* de l'orateur & du poète, que ne l'eſt au *Style* du philoſophe & de l'hiſtorien ce qui rend l'inſtruction plus facile & plus attrayante: *ne quid nimis* eſt leur règle commune; & ſi, d'un côté, l'emphaſe, l'enflure, la rédondance ſont un excès contraire à la préciſion, la ſéchereſſe eſt l'excès oppoſé. Le poète ou l'orateur qui feroit gloire de préférer une expreſſion laconique, mais foible, froide, & ſans couleur, à une expreſſion moins ſerrée, mais revétue d'éclat, ou de force, ou de grâce, ne ſeroit pas ſeulement économe; il ſeroit avare, & ſe priveroit du néceſſaire, en s'abſtenant du ſuperflu.

Le *Style* du poète & celui de l'orateur a beſoin d'être orné: la richeſſe, le coloris, l'élégance en ſont la parure; la parure en eſt la décence; à moins que la beauté naïve de la penſée ou du ſentiment ne demande, pour s'exprimer, que le mot ſimple de la nature. Encore alors la ſimplicité même aura-t-elle ſa nobleſſe & ſon élégance: car il faut ſavoir être naturel avec choix, ſimple avec dignité, & négligé même avec grâce.

Ainſi, la vérité & le naturel ſont, dans le *Style*, inſéparables de la décence. La vérité conſiſte à faire parler à chacun ſon langage, dans la ſituation réelle ou fictive où il eſt placé; le naturel, à dire ou à faire dire ce qui ſemble avoir dû ſe préſenter d'abord ſans étude, & ſans aucun effort de réflexion & de recherche; la décece, à dire les choſes comme il convient à celui qui parle, à l'objet dont il parle, & à ceux qui l'écoutent. *Voyez* BIENSÉANCES, CONVENANCES, ANALOGIE DU *STYLE*, VÉRITÉ RELATIVE; & pour le choix du naturel le plus exquis, *voyez* IMITATION.

Après ces qualités eſſencielles & communes à tous les genres, viennent celles qui les diſtinguent, & que je nomme accidentelles, comme la délicateſſe, la grâce, la fineſſe, la légèreté, l'énergie, la gravité, la véhémence, & tous les degrés de nobleſſe & d'élévation, depuis l'humble juſqu'au ſublime.

Comme la plupart de ces qualités ſont indiquées & définies dans leurs articles, ou à propos des genres qui les demandent, je me borne ici à donner une idée de celles dont je n'ai pas encore expreſſément parlé.

La légèreté ne fait qu'effleurer la ſurface des choſes; ſon nom exprime ſon caractère, la nommer c'eſt la définir. Que dans ces vers d'une épitre, que tout le monde ſait par cœur,

Contente d'un mauvais ſoupé,
Que tu changeois en ambroiſie,
Tu te livrois, dans ta folie,
A l'amant heureux & trompé
Qui t'avoit conſacré ſa vie;

que le poète, dis-je, au lieu d'indiquer légèrement ce ſouper que l'on voit ſans qu'il le décrive, en eût fait le détail; qu'il eût apuyé ſur le ſens de ces deux mots, *heureux* & *trompé*, qui diſent tant de choſes; ſon *Style* n'avoit plus cette légèreté que nous peint l'image de l'abeille.

La gravité du *Style* eſt la manière dont parle un homme profondément occupé de grands intérêts ou de grandes choſes: tout ce qui reſſemble à l'amuſement, à la diſſipation, au ſoin de parer ſon langage, lui répugne. Exprimer ſa penſée avec le moins de mots & le plus de force qu'il eſt poſſible, voilà le *Style* auſtère & grave. Ce caractère eſt celui de Tite-Live & de Tacite, dans leurs harangues. Voyez, dans la Vie d'Agricola, l'exhortation de cet éloquent Galgacus aux Bretons, pour leur inſpirer le courage du déſeſpoir: rien de plus ſimple, rien de plus preſſant: il n'y a pas un mot qui ne porte à l'âme une impreſſion profonde; & c'eſt ainſi que le *Style* grave eſt auſſi naturellement le plus énergique: car l'énergie du *Style* conſiſte à ſerrer l'expreſſion, afin de donner plus de reſſort au ſentiment ou à la penſée. On la reconnoît dans ces vers de Cléopâtre, dans Rodogune:

Tombe ſur moi le ciel, pourvu que je me venge...
Si je verſe des pleurs, ce ſont des pleurs de rage...
Puiſſe naître de vous un fils qui me reſſemble...
Je maudirois les dieux, s'ils me rendoient le jour...

Et de Camille, dans les Horaces:

Voir le dernier romain à ſon dernier ſoupir,
Moi ſeule en être cauſe & mourir de plaiſir.

Et de Néron, dans Britannicus:

J'embraſſe mon rival, mais c'eſt pour l'étouffer.

Souvent l'énergie eſt dans le mot ſimple.

Summum *crede* nefas *animam præferre pudori*....
Virtutem videant, intabeſcant*que relictâ*.

Souvent elle eſt dans la force que l'image communique à l'idée:

..... *Animum rege*, *qui*, *niſi paret*,
Imperat: *hunc* frenis, *hunc tu compeſce* catenâ.

Catilina dit, en ſortant du Sénat, où il venoit d'être dénoncé: *Incendium ruinâ opprimam*. Rien de plus beau, rien de plus juſte, rien de plus énergique que cette image.

Souvent auſſi l'énergie réſulte du contraſte des idées,

lorsque l'expression réunit en deux mots les deux extrêmes opposés : *Nunc seges ubi Troja fuit ;*

Cinna, tu t'en souviens, & veux m'assassiner !

Servare potui, perdere an possim rogas ?

Les mots sur lesquels se réunissent les forces accumulées d'une foule d'idées & de sentiments sont toujours les plus énergiques : *Erravit sine voce dolor* (Lucain) ; *Dies per silentium vastus, & ploratibus inquies.* (Tac.)

La véhémence dépend moins de la force des termes que du tour & du mouvement impétueux de l'expression : c'est l'impulsion que le *Style* reçoit des sentiments qui naissent en foule & se pressent dans l'âme, impatients de se répandre & de passer dans l'âme d'autrui. La conviction est pressante, énergique ; elle fait violence à l'entendement : la persuasion seule est véhémente, elle entraîne la volonté.

La célérité des idées qui s'échapent comme des traits de lumière, communiquée à l'expression, fait la vivacité du *Style ;* leur facilité à se succéder, même sans vitesse, imitée par le *Style*, en fait la volubilité. Mais ces qualités réunies ne font pas la véhémence : elle veut être animée & nourrie par la chaleur du sentiment.

Rien de plus difficile à définir que les grâces. Celles du *Style* consistent dans l'aisance, la souplesse, la variété de ses mouvements, & dans le passage naturel & facile de l'un à l'autre. Voulez-vous en avoir une idée sensible ? appliquez à la Poésie ce que M. Watelet dit de la Peinture. » Les » mouvements de l'âme des enfants sont simples ; » leurs membres, dociles & souples. Il résulte de » ces qualités une unité d'action & une franchise » qui plaît . . . La simplicité & la franchise des » mouvements de l'âme contribuent tellement à » produire les grâces, que les passions indécises » ou trop compliquées les font rarement naître. » La naïveté, la curiosité ingénue, le désir de plaire, » la joie spontanée, le regret, les plaintes, & » les larmes mêmes qu'occasionne un objet chéri, » sont susceptibles de grâces, parce que tous ces » mouvements sont simples ». Mettez le langage à la place de la personne, croyez entendre au lieu de voir, & cet ingénieux auteur aura défini les grâces du *Style.* (*M. MARMONTEL.*)

STYLE (POÉSIE DU), *Poésie.* La *Poésie du Style*, comme Batteux l'a remarqué, comprend les pensées, les mots, les tours, & l'harmonie. Toutes ces parties se trouvent dans la Prose même ; mais comme dans les arts, tels que la Poésie, il s'agit non seulement de rendre la nature & de la rendre avec tous ses agréments & ses charmes possibles ; la Poésie, pour arriver à sa fin, a été en droit d'y ajouter un degré de perfection qui les élevât en quelque sorte au dessus de leur condition naturelle.

C'est pour cette raison que les pensées, les mots, les tours ont dans la Poésie une hardiesse, une liberté, une richesse, qui paroitroit excessive dans le langage ordinaire. Ce sont des comparaisons toutes nues, des métaphores éclatantes, des répétitions vives, des apostrophes singulières. C'est l'Aurore, fille du Matin, qui ouvre les portes de l'Orient avec ses doigts de roses ; c'est un fleuve appuyé sur son urne penchante, qui dort au bruit flatteur de son onde naissante ; ce sont les jeunes Zéphyrs qui folâtrent dans les prairies émaillées, ou les naïades qui se jouent dans leurs palais de crystal ; ce n'est point un repas, c'est une fête.

La *Poésie du Style* consiste encore à prêter des sentiments intéressants à tout ce qu'on fait parler, comme à exprimer par des figures, & à présenter, sous des images capables de nous émouvoir, ce qui ne nous toucheroit pas s'il étoit dit simplement en *Style* prosaïque.

Mais chaque genre de Poème a quelque chose de particulier dans la *Poésie de son Style.* La plupart des images dont il convient que le *Style* de la Tragédie soit nourri, pour ainsi dire, sont trop graves pour le *Style* de la Comédie ; du moins le Poème comique ne doit-il en faire qu'un usage très-sobre : il ne doit les employer que comme Chrémès, lorsque ce personnage entre pour un moment dans une passion tragique. Nous avons déja dit, dans quelques articles, que les Églogues empruntoient leurs peintures & leurs images des objets qui parent la campagne, & des évènements de la vie rustique. La *Poésie du Style* de la Satire doit être nourrie des images les plus propres à exciter notre bile. L'Ode monte dans les cieux, pour y emprunter ses images & ses comparaisons du tonnère, des astres, & des dieux mêmes. Mais ce sont des choses dont l'expérience a déja instruit tous ceux qui aiment la Poësie.

Il faut donc que nous croyions voir, pour ainsi dire, en écoutant des vers : *Ut pictura Poësis*, dit Horace. Cléopâtre s'attireroit moins d'attention, si le poète lui fesoit dire en *Style* prosaïque aux ministres odieux de son frère : Ayez peur, Méchants ; César, qui est juste, va venir la force à la main ; il arrive avec des troupes. Sa pensée a bien un autre éclat ; elle paroît bien plus relevée, lorsqu'elle est revétue de figures poétiques, & lorsqu'elle met entre les mains de César l'instrument de la vengeance de Jupiter. Ce vers,

Tremblez, Méchants, tremblez ; voici venir la foudre,

me présente César armé du tonnère, & les meurtriers de Pompée foudroyés. Dire simplement qu'il n'y a pas un grand mérite à se faire aimer d'un homme qui devient amoureux facilement ; mais qu'il est beau de se faire aimer par un homme qui ne témoigna jamais de disposition à l'amour : ce seroit dire une vérité commune, & qui ne s'attireroit pas beaucoup d'attention. Quand Racine met

dans la bouche d'Aricie cette vérité, revétue des beautés que lui prête la *Poésie de son Style*, elle nous charme; nous sommes séduits par les images dont le poete sesert pour l'exprimer; & la pensée, de triviale qu'elle seroit, énoncée en *Style* prosaïque, devient, dans ses vers, un discours éloquent qui nous frape, & que nous retenons :

Pour moi, je suis plus fière, & fuis la gloire aisée
D'arracher un hommage à mille autres offert,
Et d'entrer dans un cœur de toutes parts ouvert:
Mais de faire fléchir un courage inflexible,
De porter la douleur dans une âme insensible,
D'enchainer un captif de ses fers étonné,
Contre un joug qui lui plaît vainement mutiné;
Voilà ce qui me plaît, voilà ce qui m'irrite.

Phèdre, Act, II.

Ces vers tracent cinq tableaux dans l'imagination.

Un homme qui nous diroit simplement : Je mourrai dans le même château où je suis né, ne toucheroit pas beaucoup : mourir est la destinée de tous les hommes; & finir dans le sein de ses pénates, c'est la destinée des plus heureux. L'abbé de Chaulieu nous présente cependant cette pensée sous des images qui la rendent capable de toucher infiniment :

Fontenai, lieu délicieux,
Où je vis d'abord la lumière,
Bientôt, au bout de ma carrière,
Chez toi je joindrai mes aïeux :
Muses qui, dans ce lieu champêtre,
Avec soin me fîtes nourrir;
Beaux Arbres qui m'avez vu naître,
Bientôt vous me verrez mourir.

Ces apostrophes me font voir le poete en conversation avec les divinités & avec les arbres de ce lieu. Je m'imagine qu'ils sont attendris par la nouvelle qu'il leur annonce; & le sentiment qu'il leur prête fait naître dans mon cœur un sentiment aprochant du leur.

La *Poésie du Style* fait la plus grande différence qui soit entre les vers & la prose. Bien des métaphores qui passeroient pour des figures trop hardies dans le *Style* oratoire le plus èlevé, sont reçues en Poésie; les images & les figures doivent être encore plus fréquentes dans la plupart des genres de la Poésie, que dans les discours oratoires. La Rhétorique, qui veut persuader notre raison, doit toujours conserver un air de modération & de sincérité. Il n'en est pas de même de la Poésie, qui songe à nous émouvoir préférablement à toutes choses, & qui tombera d'accord, si l'on veut, qu'elle est souvent de mauvaise foi. Suivant Horace, on peut être poète en un discours en prose; & l'on n'est souvent que prosateur dans un discours écrit en vers. Quintilien explique si bien la nature & l'usage des images & des figures, dans les derniers chapitres de son huitième livre, & dans les premiers chapitres du livre suivant, qu'il ne laisse rien à faire que d'admirer sa pénétration & son grand sens.

Cette partie de la Poésie, la plus importante, est en même temps la plus difficile; c'est pour inventer des images qui peignent bien ce que le poète veut dire, c'est pour trouver les expressions propres à leur donner l'être, qu'il a besoin d'un feu divin, & non pas pour rimer. Un poète médiocre peut, à force de consultations & de travail, faire un plan régulier, & donner des mœurs décentes à ses personnages; mais il n'y a qu'un homme doué du génie de l'art, qui puisse soutenir ses vers par des fictions continuelles & par des images renaissantes à chaque période. Un homme sans génie tombe bientôt dans la froideur, résultat des figures qui manquent de justesse & qui ne peignent point nettement leur objet; ou dans le ridicule qui naît des figures, lorsqu'elles ne sont point convenables au sujet. Telles sont, par exemple, les figures que met en œuvre le carme auteur du Poème de la Magdelaine, qui forment souvent des images grotesques où le poète ne devoit nous offrir que des images sérieuses. Le conseil d'un ami peut bien nous faire supprimer quelques figures impropres ou mal imaginées; mais il ne peut nous inspirer le génie nécessaire pour inventer celles dont il conviendroit de se servir, & qui font la *Poésie du Style* : le secours d'autrui ne sauroit faire un poète; il peut tout au plus lui aider à se former.

Un peu de réflexion sur la destinée des poètes françois publiés depuis cent ans, achevera de nous persuader que le plus grand mérite d'un poème vient de la convenance & de la continuïté des images & des peintures que ses vers nous présentent. Le caractère de la *Poésie du Style* a toujours décidé du bon ou du mauvais succès des poèmes, même de ceux qui, par leur étendue, semblent dépendre le plus de l'économie du plan, de la distribution, de l'action, & de la décence des mœurs.

Nous avons deux tragédies du grand Corneille, dont la conduite & la plupart des caractères sont très-défectueux, *le Cid* & *la Mort de Pompée*; on pourroit même disputer à cette dernière pièce le titre de *Tragédie*. Cependant le Public, enchanté par la *Poésie du Style* de ces ouvrages, ne se lasse point de les admirer; & il les place fort au dessus de plusieurs autres, dont les mœurs sont meilleures, & dont le plan est régulier : tous les raisonnements des Critiques ne le persuaderont jamais qu'il ait tort de prendre pour des ouvrages excellents, deux tragédies qui, depuis un siècle, font toujours pleurer les spectateurs.

Nos voisins, les italiens, ont aussi deux poèmes épiques en leur langue; la *Jérusalem délivrée* du

Taſſe, & *le Roland furieux* de l'Arioſte, qui, comme l'*Iliade* & l'*Énéide*, ſont devenus des livres de la bibliothèque du genre humain. On vante le poème du Taſſe pour la décence des mœurs, pour la dignité des caractères, pour l'économie du plan, en un mot pour ſa régularité. Je ne dirai rien des mœurs, des caractères, de la décence, & du plan du poème de l'Arioſte. Homère fut un géomètre auprès de lui; & l'on ſait le beau nom que le cardinal d'Eſt donna au ramas informe d'hiſtoires mal tiſſues enſemble qui compoſent le *Roland furieux*. L'unité d'action y eſt ſi mal obſervée, qu'on a été obligé, dans les éditions poſtérieures, d'indiquer, par une note miſe à côté de l'endroit où le poète interrompt une hiſtoire, l'endroit du poème où il la recommence, afin que le lecteur puiſſe ſuivre le fil de cette hiſtoire. On a rendu en cela un grand ſervice au Public: car on ne lit pas deux fois l'Arioſte de ſuite, & en paſſant du premier chant au ſecond, & de celui-là aux autres ſucceſſivement; mais bien en ſuivant, indépendamment de l'ordre des livres, les différentes hiſtoires qu'il a plus tôt incorporées qu'unies enſemble. Cependant les italiens, généralement parlant, placent l'Arioſte fort au deſſus du Taſſe. L'Académie de la Cruſca, après avoir examiné le procès dans les formes, a fait une déciſion authentique, qui adjuge à l'Arioſte le premier rang entre les poètes épiques italiens. Le plus zélé défenſeur du Taſſe, Camillo Pelegrini, confeſſe qu'il attaque l'opinion générale, & que tout le monde a décidé pour l'Arioſte, ſéduit par la *Poéſie de ſon Style*. Elle l'emporte véritablement ſur la poéſie de la *Jéruſalem délivrée*, dont les figures ne ſont pas ſouvent convenables à l'endroit où le poète les met en œuvre: il y a ſouvent encore plus de brillant & d'éclat dans ſes figures, que de vérité; je veux dire qu'elles ſurprennent & qu'elles éblouiſſent l'imagination, mais qu'elles n'y peignent pas diſtinctement des images propres à nous émouvoir.

Il réſulte de tout ce détail, que le meilleur poème eſt celui dont la lecture nous touche davantage; & que c'eſt celui qui nous ſéduit au point de nous cacher la plus grande partie de ſes fautes, & de nous faire oublier volontiers celles mêmes que nous avons vues & qui nous ont choqués. Or c'eſt à proportion des charmes de la *Poéſie du Style* qu'un poème nous intéreſſe. Du Bos, *Réflexions ſur la Poéſie*. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) SUBJECTIF, VE, adj. Qui ſert à caractériſer le ſujet du verbe ou de la propoſition. Quelques grammairiens ont voulu prendre cet adjectif ſubſtantivement, pour en faire le nom propre du cas qu'on appelle ordinairement Nominatif: ce ſeroit une dénomination abuſive, puiſque le Vocatif, auſſi bien que le Nominatif, ſert à caractériſer le ſujet d'une propoſition.

Il eſt donc plus raiſonnable de dire que le Nominatif & le Vocatif ſont deux cas *ſubjectifs*, à cauſe de leur deſtination commune: *Subjectif* eſt alors un terme générique; *Nominatif* & *Vocatif* ſont des termes ſpécifiques.

Ce qui différencie ces deux cas *ſubjectifs*, c'eſt que le Nominatif fait abſtraction de toutes les perſonnes; & que le Vocatif exclut poſitivement les idées de la première & de la troiſième, & ſuppoſe néceſſairement la ſeconde. *Dominus*, par exemple, eſt au Nominatif, parce qu'il préſente le *Seigneur*, ou comme le ſujet qui parle de lui-même à la première perſonne, *Ego* DOMINUS *reſpondebo ei in multitudine immunditiarum ſuarum* (Ézech. *xjv*. 4); ou comme le ſujet dont on parle à la troiſième perſonne, DOMINUS *regit me* (Pſ. *xxij*): mais *Domine* eſt au Vocatif, parce qu'il préſente néceſſairement le *Seigneur*, comme le ſujet à qui l'on parle de lui-même à la ſeconde perſonne, *Exaudi* DOMINE *vocem meam* (Pſ. *xxvj*).

Il eſt aiſé maintenant d'expliquer 1°. pourquoi le Nominatif & le Vocatif pluriels ſont toujours ſemblables entre eux dans les déclinaiſons grèques & latines; 2°. pourquoi cela eſt encore vrai de la plupart des mots déclinables, au nombre ſingulier, dans l'une & l'autre langue; 3°. pourquoi, dans la langue allemande, & apparemment dans d'autres idiomes qui déclinent leurs noms, il n'y a point de Vocatif diſtingué du Nominatif: c'eſt que la fonction commune & primitive, la fonction la plus eſſencielle de ces deux cas, eſt d'être *ſubjectifs*; & que l'idée de la perſonne n'eſt que ſecondaire, qu'elle eſt moins importante, & qu'elle eſt d'ailleurs aſſez indiquée, ou par la terminaiſon du verbe ou par le ſens de la propoſition.

Perſe (*Sat*. III. 27) emploie le Vocatif au lieu du Nominatif, parce que ſes verbes ſont à la ſeconde perſonne.

. . . *An deceat pulmonem rumpere ventis,*
Stemmate quod thuſco ramum milleſime *ducis,*
Cenſoremque tuum vel quod trabeate *ſalutas?*

» Vous convient-il de vous rompre les poumons » par vanité, parce que vous êtes le chef de la » millième branche d'une Maiſon toſcane, ou parce » que, vétu vous-même de pourpre, vous avez » droit de ſaluer un cenſeur qui eſt de votre fa- » mille? » Selon la conſtruction ordinaire, Perſe auroit dit *milleſimus* & *trabeatus*; mais la meſure des vers exigeoit *milleſime* & *trabeate*: le poète les a préférés par cette raiſon, & avec d'autant moins de ſcrupule, que le Nominatif & le Vocatif, tous deux *ſubjectifs*, rempliſſent également la vûe principale de la Syntaxe. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) SUBJECTION, ſ. f. Figure de penſée par raiſonnement, qui conſiſte dans une ſuite de propoſitions tendantes à un même but, dont chacune

est immédiatement suivie d'une proposition corrélative, servant à la précédente, ou de réponse, ou de dèvelopement, ou d'application, ou de conséquence, *&c.*

Voyons d'abord le parti que Cicéron tire de cette figure pour relever tous les avantages de Pompée (*Pro leg. Man.* xxj, 61, 62) : il prend le tour interrogatif, pour mieux inculquer la considération qui est due en général à chacun des traits qu'il détaille; & chaque réponse met positivement en fait que ce point est applicable à son héros.

Quid enim tam novum, quam adolescentulum, privatum, exercitum difficili Reipublicæ tempore conficere? confecit : huic præesse? præfuit : rem optimè ductu suo gerere? gessit.

Car qu'y a-t-il d'aussi nouveau, que de voir un jeune homme, simple particulier, lever une armée dans une conjoncture fâcheuse de la République? il l'a levée : la commander? il l'a commandée : trouver dans ses propres lumières le plus heureux succès? il l'a fait.

Quid tam præter consuetudinem, quam homini peradolescenti, cujus à senatorio gradu ætas longè abesset, imperium atque exercitum dari, Siciliam permitti atque Africam, bellumque in eâ administrandum? fuit in his provinciis singulari innocentiâ, gravitate, virtute; bellum in Africâ maximum confecit, victorem exercitum deportavit.

Quoi d'aussi extraordinaire, que de donner un commandement & une armée à un jeune homme, que son âge éloignoit encore pour long temps de la dignité de sénateur, de lui confier la Sicile & l'Afrique, & la conduite de la guerre qui s'y fesoit? il a montré dans ces provinces une intégrité, une sagesse, une valeur singulière; il a terminé en Afrique une guerre très-considérable, & en a ramené ses troupes victorieuses.

Quid vero tam inauditum, quam equitem romanum triumphare? at eam quoque rem populus romanus non modo vidit, sed etiam studio omni visendam putavit.

Quoi d'ailleurs de plus inouï, que le triomphe d'un simple chevalier romain? c'est pourtant une chose que le peuple romain non seulement a vue, mais qu'il a cru devoir être vue avec tout l'empressement possible.

Quid tam inusitatum, quam ut, quum duo consules clarissimi fortissimique essent, eques romanus ad bellum maximum formidolossimumque pro consule mitteretur? missus est. Quo quidem tempore, quum esset nonnemo in senatu qui diceret, non oportere mitti hominem privatum pro consule; L. Philippus dixisse dicitur, non se illum suâ sententiâ pro consule, sed pro consulibus mittere : tanta in eo reipublicæ benè gerendæ spes constituebatur, ut duorum consulum munus unius adolescentis virtuti committeretur.

Quoi de plus inusité, que, sous le consulat de deux hommes très-distingués par leur nom & par leur valeur, de charger comme proconsul, un simple chevalier romain, d'une guerre très-importante & très-dangereuse? on l'en a chargé. Dans cette circonstance, quelques-uns disant dans le sénat, qu'il ne convenoit pas d'envoyer un particulier sans caractère à la place d'un consul; on raporte que L. Philippus répondit, que son avis étoit d'envoyer ce particulier à la place, non d'un consul, mais des deux consuls : on espéroit tant de lui pour le bien de la République, qu'on le chargea seul, malgré sa jeunesse, d'un emploi qui regardoit les deux consuls.

Quid tam singulare, quam ut, ex Senatûs consulto legibus solutus, consul ante fieret quam ullum alium magistratum per leges capere licuisset? quid tam incredibile, quam ut iterum eques romanus ex Senatûs consulto triumpharet? Quæ in omnibus hominibus nova post hominum memoriam constituta sunt, ea tam multa non sunt quam hæc quæ in hoc uno homine vidimus : atque hæc tot exempla, tanta ac tam nova, profecta sunt in eundem hominem à Q. Catuli atque à ceterorum ejusdem dignitatis amplissimorum hominum auctoritate.

Quoi de plus singulier, que de le voir, par un décret du Sénat, dispensé des lois & èlevé au consulat avant l'âge requis pour toute autre magistrature? quoi de plus incroyable, qu'un décret du Sénat qui défère un second triomphe à un simple chevalier romain? Ce qu'on a jamais établi de nouveau en faveur de tous les hommes. n'aproche pas de tout ce que nous avons vu accumuler sur cette seule tête : & ce grand nombre de distinctions, si grandes & si extraordinaires, ont été accordées à ce même homme de l'avis de Q. Catulus & des autres personnages les plus respectables du même rang.

Les premières propositions paroissent ici sous la forme interrogative, ainsi que dans l'exemple suivant, qui est de Massillon : *Quel usage plus doux & plus flatteur pourriez-vous faire de votre élévation & de votre opulence? Vous attirer des hommages? mais l'orgueil lui-même s'en lasse : commander aux hommes & leur donner des lois? mais ce sont là les soins de l'autorité, ce n'en est pas le plaisir : voir autour de vous multiplier à l'infini vos serviteurs & vos esclaves? mais ce sont des témoins qui vous embarrassent & qui vous gênent, plus tôt qu'une pompe qui vous décore.*

Quelquefois les réponses mêmes sont sous la forme interrogative, & n'en ont que plus d'énergie. Écoutons encore Massillon : *Quelle est, selon*

l'Écriture, la voie qui conduit à la mort? n'est-ce pas celle où marche le grand nombre? Quel est le parti des réprouvés? n'est-ce pas celui de la multitude?

Souvent tout y est positif. Massillon parle ainsi d'une âme renouvelée par l'esprit de Dieu : *A mesure qu'elle sent dans le détail de sa conduite, que son cœur, encore corrompu par l'orgueil, se révolte contre la plus légere des humiliations; elle les cherche & lui en ménage : qu'il se livre à des antipathies & à des animosités secrètes; elle le punit par des marques extérieures de complaisance & de charité, auxquelles elle se condanne : qu'il a un goût violent pour les dissipations & pour les plaisirs; elle le châtie par le recueillement & par la retraite : qu'il conserve encore des attachements vils & frivoles pour la parure & pour la vanité; elle le réduit par la simplicité & par la modestie : que les désirs de plaire infectent encore presque toutes ses actions; elle en fuit les occasions, ou elle en néglige les moyens : que certains devoirs le trouvent toujours indocile & rebelle; elle y ajoûte même des œuvres de surcroît, afin qu'en l'obligeant d'aller au dela, elle lui rende la règle plus supportable.*

Il peut se faire qu'on veuille répondre à une difficulté unique, mais que, pour y répondre de plusieurs manières, on la reprenne avant chaque réponse. Massillon, qui a connu toutes les ressources de l'Éloquence, en fournira encore l'exemple : *Vous ne faites que ce que font les autres! mais ainsi périrent, du temps de Noé, tous ceux qui furent ensevelis sous les eaux du déluge; du temps de Nabuchodonosor, tous ceux qui se prosternèrent devant la statue sacrilège; du temps d'Élie, tous ceux qui fléchirent le genou devant Baal; du temps d'Éleazar, tous ceux qui abandonnèrent la loi de leurs pères. Vous ne faites que ce que font les autres! mais c'est ce que l'Écriture vous défend;* Ne vous conformez point à ce siècle corrompu, *nous dit-elle; or le siècle corrompu n'est pas le petit nombre des justes que vous n'imitez point, c'est la multitude que vous suivez. Vous ne faites que ce que font les autres! vous aurez donc le même sort qu'eux; or* Malheur à toi, *s'écrioit autrefois S. Augustin,* Torrent fatal des coutumes humaines! ne suspendras-tu jamais ton cours! entraîneras-tu jusqu'à la fin les enfants d'Adam dans l'abîme immense & terrible!

Les poètes font aussi usage de la *Subjection*; en voici un exemple dans une Épigramme de Rousseau :

Est-on héros, pour avoir mis aux chaînes
Un peuple ou deux? Tibère eut cet honneur:
Est-on héros, en signalant ses haînes
Par la vengeance? Octave eut ce bonheur:
Est-on héros, en régnant par la peur?
Séjan fit tout trembler, jusqu'à son maître.
Mais de son ire éteindre le salpêtre,
Savoir se vaincre, & réprimer les flots
De son orgueil; c'est ce que j'appelle être
Grand par soi-même, & voilà mon héros.

On peut regarder comme *Subjection* cette vivacité de dialogue, par laquelle un des interlocuteurs répond sur le champ à l'autre, & à peu près avec le même nombre de paroles & le même tour de phrase. Tel est (*Polyeucte*, IV. *iij*) ce dialogue de Pauline & de son époux;

PAULINE.
Quittez cette chimère, & m'aimez.

POLYEUCTE.
Je vous aime,
Beaucoup moins que mon Dieu, mais bien plus que moi-même.

PAULINE.
Au nom de cet amour, ne m'abandonnez pas.

POLYEUCTE.
Au nom de cet amour, daignez suivre mes pas.

PAULINE.
C'est peu de me quitter, tu veux donc me séduire?

POLYEUCTE.
C'est peu d'aller au ciel, je veux vous y conduire.

PAULINE.
Imaginations!

POLYEUCTE.
Célestes vérités!

PAULINE.
Étrange aveuglement!

POLYEUCTE.
Éternelles clartés!

PAULINE.
Tu préfères la mort à l'amour de Pauline!

POLYEUCTE.
Vous préférez le monde à la bonté divine!

On donnoit anciennement à cette figure le nom d'*Hypobole*, dont notre mot de *Subjectif* est la traduction littérale. *Voyez* HYPOBOLE. (*M. BEAUZÉE.*)

* SUBJONCTIF, VE, adj. *Grammaire.* Proposition *subjonctive*, mode *subjonctif.* C'est surtout dans ce dernier sens que ce terme est propre au langage grammatical, pour y désigner un mode

personnel oblique, le seul qu'il y ait en latin, en allemand, en françois, en italien, en espagnol, & apparemment en bien d'autres idiomes.

Le *Subjonctif* est un mode personnel, parce qu'il admet toutes les inflexions personnelles & numériques, au moyen desquelles le verbe peut se mettre en concordance avec le sujet déterminé auquel on l'applique : & c'est un mode oblique, parce qu'il ne constitue qu'une proposition incidente nécessairement subordonnée à la principale.

Quand je dis que le *Subjonctif* ne constitue qu'une proposition incidente, je ne veux pas dire qu'il soit le seul mode qui puisse avoir cette propriété; l'indicatif & le suppositif sont fréquemment dans le même cas, par exemple, *Achetez le livre que J'AI LU ; vous tenez le livre que JE LIROIS le plus volontiers* : je veux marquer pas là que le *Subjonctif* ne peut jamais constituer une proposition principale ; ce qui le distingue essenciellement des autres modes personnels, qui peuvent être l'âme de la proposition principale, comme, *J'AI LU le livre que vous avez acheté; JE LIROIS volontiers le livre que vous tenez.* De cette remarque il suit deux conséquences importantes.

I. La première, c'est qu'on ne doit point regarder comme apartenant au *Subjonctif*, un temps du verbe qui peut constituer directement & par soi-même une proposition principale.

C'est donc une erreur évidente que de regarder comme futur du *Subjonctif* ce temps que je nomme *prétérit postérieur*, comme *amavero*, j'aurai aimé ; *exivero*, je serai sorti; *precatus ero* ou *fuero* ; j'aurai prié ; *laudatus ero* ou *fuero*, j'aurai été loué : c'est pourtant la décision commune de presque tous ceux qui se sont avisés de composer pour les commençants des livres élémentaires de Grammaire ; & l'auteur même de la *Méthode latine* de Port-Royal a suivi aveuglément la multitude des grammatistes, qui avoient répété sans examen ce que Priscien avoit dit le premier sans réflexion (*lib. VIII*, *De cognat. temp*).

Suivons au contraire le fil des conséquences qui sortent de la véritable notion du *Subjonctif.* Ce temps peut constituer une proposition principale ; comme quand on dit en françois, *J'aurai fini demain cette lettre :* il la constitue dans ce vers d'Horace (II, *sat.* ij. 54, 55) :

> . . . *Frustra vitium VITAVERIS illud*
> *Si te alio pravum DETARSERIS.*

Car c'est comme si nous disions, *Vainement AUREZ-VOUS ÉVITÉ ce défaut, si mal à propos vous tombez dans un autre ;* & tout le monde sent bien que l'on pourroit réduire cette phrase périodique à deux propositions détachées & également principales, *VOUS AUREZ vainement ÉVITÉ ce défaut* (voilà la première), *car vous tomberez mal à propos dans un autre.* (voilà la seconde) : or la première, dans ce cas, se diroit toujours de même en latin, *Frustra vitium VITAVERIS illud*, & la seconde seroit *nam te aliò pravum detorquebis.*

Concluons donc que le prétendu futur du *Subjonctif* n'apartient point à ce mode, puisque toute proposition dont le verbe est au *Subjonctif* est nécessairement incidente, & que ce temps peut être au contraire le verbe d'une proposition principale. Cette conséquence peut encore se prouver par une autre observation déja remarquée au *mot* FUTUR ; la voici. Selon les règles établies par les méthodistes dont il s'agit, la conjonction dubitative *an* étant placée entre deux verbes, le second doit être mis au *Subjonctif.* A partir de là, quand j'aurai à mettre en latin cette phrase françoise, *Je ne sais si je louerai*, je dirai que le *si* dubitatif doit s'exprimer par *an*, qu'il est placé entre deux verbes, & que le second, *je louerai*, doit être au *Subjonctif ;* or *je louerai* est en françois le futur de l'indicatif (je parle le langage de ceux que je réfute, afin qu'ils m'entendent) ; donc je mettrai en latin *laudavero*, qui est le futur du *Subjonctif*, & je dirai, *nescio an laudavero* ... Gardez-vous en bien, me diront-ils ; vous ne parleriez pas latin : il faut dire, *nescio an laudaturus sim*, en vertu de telle & telle exception; & quand le verbe est au futur de l'indicatif en françois, on ne peut jamais le rendre en latin par le futur du *Subjonctif*, quoique la règle générale exige ce mode ; il faut se servir . . . Eh ! Messieurs, convenez plus tôt de bonne foi qu'on ne doit pas dire ici *laudavero*, parce qu'en effet *laudavero* n'est pas au *Subjonctif ;* & que l'on ne doit dire *laudaturus sim*, que parce que c'est là le véritable futur de ce mode. *Voyez* TEMPS.

Ajoûtons à ces considérations une remarque de fait : c'est qu'il est impossible de trouver dans tous les auteurs latins un seul exemple, où la première personne du singulier de ce temps soit employée avec la conjonction *ut ;* & que ce seroit pourtant la seule qui pût prouver en ce cas que le temps est du *Subjonctif*, parce que les cinq autres personnes étant semblables à celle du prétérit du même mode, on peut toujours les raporter au prétérit, qui est incontestablement du *Subjonctif.* Périzonius lui-même, qui regarde le temps dont il s'agit comme futur du *Subjonctif*, est forcé d'avouer le fait ; & il ne répond à la conséquence qui s'en tire, qu'en la rejetant positivement & en recourant à l'Ellipse pour amener *ut* devant ce temps (Sanct. *Minerv.* I, 13 ; *Not. 6*). Mais enfin il faut convenir que c'est abuser de l'Ellipse : elle ne doit avoir lieu que dans le cas où d'autres exemples analogues nous autorisent à la suppléer, ou bien lorsqu'on ne peut, sans y recourir, expliquer la constitution grammaticale de la phrase ; c'est ainsi qu'en parle Sanctius même (*Minerv.* IV. 2), avoué en cela par Périzonius son disciple : *Ego illa tantum supplenda præcipio, quæ veneranda illa supplevit Antiquitas, aut ea sine quibus Grammaticæ ratio constare non potest.* Or 1°. il est avoué qu'on

qu'on ne trouve, dans les anciens, aucun exemple où la première personne singulière du prétendu futur du *Subjonctif* soit employée avec *ut*; 2°. en considérant comme principale la proposition où entre ce temps, on en explique très bien la constitution grammaticale sans recourir à l'Ellipse, ainsi qu'on la vu plus haut : c'est donc un subterfuge sans fondement, que de vouloir expliquer ce temps par une Ellipse, plus tôt que d'avouer qu'il n'apartient pas au *Subjonctif*.

Il y a encore deux autres temps des verbes françois, italiens, espagnols, allemands, &c, que la plupart des grammairiens regardent comme apartenants au mode *subjonctif*, & qui n'en sont pas; comme *Je lirois*, *j'aurois lu*; *je sortirois*, *je serois sorti*. L'abbé Regnier les appelle premier & second futur du *Subjonctif*: La Touche les appelle imparfait & plusque-parfait conditionnels; & c'est le systême commun des rudimentaires. Mais ces deux temps s'emploient directement & par eux-mêmes dans les propositions principales : de même que l'on dit, *Je le* FERAI, *si je peux*, on dit, *je le* FEROIS, *si je pouvois*; *je l'*AUROIS FAIT, *si j'avois pu*: or il est évident que, dans trois phrases si semblables, les verbes qui y ont des fonctions analogues sont employés dans le même sens; par conséquent, *je ferois* & *j'aurois fait* sont à un mode direct aussi bien que *je ferai*; les uns ne sont pas plus que l'autre à un mode oblique; tous trois constituent la proposition principale; aucun des trois n'est au *Subjonctif*.

II. La seconde conséquence à déduire de la notion du *Subjonctif*, c'est qu'on ne doit regarder, comme primitive & principale, aucune proposition dont le verbe est au *Subjonctif*; elle est nécessairement subordonnée à une autre, dans laquelle elle est incidente, *sous* laquelle elle est comprise, & à laquelle elle est *jointe* par un mot conjonctif, *subjungitur*.

C'est cette propriété qui est le fondement de la dénomination de ce mode. SUBJUNCTIVUS *modus*, c'est à dire, *modus* JUVANS, *ad* JUNGENDAM *propositionem* SUB *aliâ propositione*: en sorte que les grammairiens qui ont jugé à propos de donner à ce mode le nom de *conjonctif*, n'ont abandonné l'usage le plus général, que pour n'avoir pas bien compris la force du mot ou la nature de la chose; *conjungere* ne peut se dire que des choses semblables, *subjungere* regarde les choses subordonnées à d'autres.

1°. Il n'est donc pas vrai qu'il y ait une première personne du pluriel dans les impératifs latins, comme le disent tous les Rudiments de ma connoissance, à l'exception de celui de P. R. *Amemus*, *doceamus*, *legamus*, *audiamus*, c'est la première personne du temps que l'on appelle le présent du *Subjonctif*; & si l'on trouve de tels mots employés seuls dans la phrase & avec un sens direct en apparence, ce n'est point immédiatement dans la forme de ces mots qu'il en faut chercher la raison grammaticale. Il en est de cette première personne du pluriel comme de toutes les autres du même temps, on ne peut les construire grammaticalement qu'au moyen du supplément de quelque Ellipse. Quelle est donc la construction analytique de ces phrases de Cicéron : *Nos autem tenebras* COGITEMUS *tantas, quantæ, quondam*, &c. (*De nat. deor.* II, 38); & VIDEAMUS *quanta sint quæ à Philosophiâ remedia morbis animorum adhibeantur* (*Tusc.* IV, 27)? La voici telle qu'on doit la supposer dans tous les cas pareils; *Res* ESTO *ita ut* COGITEMUS &c : *res* ESTO *ita ut* VIDEAMUS &c : comme les verbes *cogitemus* & *videamus* sont au *Subjonctif*, je supplée la conjonction *ut*, qui doit amener ce mode; cette conjonction exige un antécédent qui soit modifié par la proposition incidente ou *subjonctive*, & c'est l'adverbe *ita*, qui ne peut être que le complément modificatif du verbe principal *esto*; je supplée *esto* à l'impératif, à cause du sens impératif de la phrase, & le sujet de ce verbe est le nom général *res*.

Ce seroit le même supplément, si le verbe étoit à la troisième personne dans la phrase prétendue directe. VENDAT *ædes vir bonus propter aliqua vitia, quæ ipse norit, cæteri ignorent: pestilentes* SINT, *&* HABEANTUR *salubres:* IGNORETUR *in omnibus cubiculis apparere serpentes : malè materiatæ, ruinosæ; sed hoc, præter dominum, nemo* SCIAT (*Off.* III, 13). Il faut mettre partout le même supplément, *res esto ita ut*.

(¶ Je dois placer ici une remarque critique, qui tient à cette doctrine. Pierre Corneille (*Polyeucte*, II, 3) fait dire par Pauline, au sujet de l'opinion qu'elle a de Sévère :

Mais soit cette croyance ou fausse ou véritable,
Son séjour en ce lieu m'est toujours redoutable.

Voltaire, dans son commentaire, dit que le premier de ces deux vers n'est pas françois, & qu'il faut, *que cette croyance soit fausse ou véritable*.

Si ce vers n'est pas françois, il est du moins très-clair; c'est la première & la plus importante qualité de l'Élocution. Cette expression d'ailleurs ne pèche contre aucun principe de la Grammaire générale, qui permet d'employer quelquefois le *Subjonctif* sans la conjonction qui l'attache à la proposition principale : cette licence est un usage ordinaire de la langue latine, on vient d'en voir des exemples; & il est étonnant qu'un poète, qui réclame si souvent des libertés en faveur de la Poésie, & qui en a pris souvent de bien grandes, juge avec tant de rigueur la phrase de Corneille, qui après tout ne seroit qu'un pur latinisme très-aisé à entendre.

Mais c'est au fonds un tour autorisé en françois. Dans les propositions hypothétiques, ou qui énoncent une supposition, & qui sont suivies d'une autre

proposition qui en est la conséquence, comme, *Vinssiez vous à bout de votre dessein, vous ne seriez* ou *vous ne serez pas plus heureux;* dans ces propositions, dis-je, l'Usage de notre langue est de mettre au *Subjonctif* le verbe de la proposition hypothétique sans aucune conjonction précédente, & de mettre le sujet après le verbe. C'est ainsi que Cléopatre, dans la *Rodogune* du même Corneille (V. 1), dit dans des vers que le commentateur n'a pas censurés :

> Dût le peuple, en fureur pour ses maîtres nouveaux,
> De mon sang odieux arroser leurs tombeaux;
> Dût le parthe vengeur me trouver sans défense;
> Dût le Ciel égaler le supplice à l'offense :
> Trône, à t'abandonner je ne puis consentir.

C'est à dire, *Quand la chose seroit de manière que le peuple dût . . . que le parthe dût . . . . que le Ciel dût* , . . Ce qui marque bien l'hypothèse.

Mais la phrase censurée du *Polyeucte* est pareillement hypothétique, puisqu'elle signifie aussi, *si la chose est de manière que cette croyance soit fausse ou véritable;* elle est construite comme les autres propositions hypothétiques que l'on vient de citer, & conformément à la loi que prescrit notre Grammaire : que faut-il de plus pour la naturaliser ?

Eh n'est-elle pas déja reçue presque en mêmes termes, & cependant sous une autre forme, quand on dit, par exemple, *Soit que je me trompe ou que je ne me trompe pas ?* Car ce *soit*, qui est à la tête, n'est pas différent, quoi qu'on en puisse dire, de celui de Corneille : il est absurde de le regarder comme une conjonction ; c'est le *Subjonctif* du verbe *être;* il suppose un *que* précédent, & une proposition principale à laquelle il doit être subordonné, par exemple (supposez que la chose) *soit* (de manière) *que je me trompe ou que je ne me trompe pas;* & pour achever la parité, la prétendue conjonction *soit* ne s'emploie que dans des propositions hypothétiques.

Ne dit-on pas tous les jours, *Vienne qui voudra, Arrive ce qui pourra?* & ce sont aussi des propositions hypothétiques, qu'on traduiroit, si on vouloit, comme Voltaire a traduit le vers de Corneille; *Que qui voudra vienne, Que ce qui pourra arrive.*)

2°. Ceux de nos grammairiens françois qui établissent une troisième personne singulière & une troisième personne plurièle dans nos impératifs, sont encore dans la même erreur. Qu'ils y prennent garde, la seconde du singulier & les deux premières du pluriel ont une forme bien différente des prétendues troisièmes personnes; *fais, fesons, faites; lis, lisons, lisez; écoute, écoutons, écoutez;* &c : ce sont communément des personnes de l'indicatif, dont on supprime les pronoms personnels; & cette suppression même est la forme qui constitue l'impératif (*Voyez* IMPÉRATIF). Mais c'est tout autre chose à la prétendue troisième personne; *qu'il* ou *qu'elle fasse, qu'il* ou *qu'elle lise, qu'il* ou *qu'elle écoute*, au singulier; *qu'ils* ou *qu'elles fassent, qu'ils* ou *qu'elles lisent, qu'ils* ou *qu'elles écoutent*, au pluriel; il y a ici des pronoms personnels, une conjonction *que*, en un mot, ces deux troisièmes personnes prétendues impératives, sont toujours les mêmes, dit Restaut (*chap.* vj, *art.* 3), que celles du présent du *Subjonctif.*

Or je le demande, est-il croyable qu'aucune vûe d'analogie ait pu donner des formations si différentes aux personnes d'un même temps, je ne dis pas par raport à quelques verbes exceptés, comme chacun sent que cela peut être, mais dans le systême entier de la conjugaison françoise ? Ce ne seroit plus analogie, puisque des idées semblables auroient des signes différents, & que des idées différentes y auroient des signes semblables ; ce seroit anomalie & confusion.

Je dis donc que les prétendues troisièmes personnes de l'impératif sont en effet du *Subjonctif*, comme il est évident par la forme constante qu'elles ont, & par la conjonction qui les accompagne toujours : j'ajoûte que, dans toutes les occasions où elles paroissent employées directement, comme il convient en effet au mode impératif, il y a nécessairement une Ellipse, sans le supplément de laquelle il n'est pas possible de rendre de la phrase une bonne raison grammaticale. *Qu'il médite beaucoup avant d'écrire*, c'est à dire, *il faut, il est nécessaire, il est convenable, je lui conseille*, &c, *qu'il médite beaucoup avant d'écrire: Qu'elles ayent tout préparé quand nous arriverons*, c'est à dire, par exemple, *je désire* ou *je veux qu'elles ayent tout préparé.*

Mais, dira-t-on, ces suppléments font disparoître le sens impératif que la forme usuelle montre nettement ; donc ils ne rendent pas une juste raison de la phrase. Il me semble, au contraire, que c'est marquer bien nettement le sens impératif, que de dire, *je veux, je désire, je conseille* (*voyez* IMPÉRATIF); & si l'on dit, *il faut, il est nécessaire, il est convenable;* qu'est-ce à dire, sinon *la loi ordonne, la raison rend nécessaire* ou *impose la nécessité, la bienséance* ou *la convenance exige?* & tout cela n'est-il pas impératif ?

C'est donc la forme de la phrase, c'est le tour elliptique qui avertit alors du sens impératif; & il n'est point attaché à la forme particulière du verbe, comme dans les autres personnes : mais la forme de la phrase ne doit entrer pour rien dans le systême de la conjugaison, où elle n'est nullement sensible. Que je dise à un étranger que ces mots *qu'il fasse* sont de la conjugaison du verbe *faire*, il m'en croira : mais que je lui dise que c'est la troisième personne de l'impératif, & que la

seconde est *fais*; je le dis hardiment, il ne m'en croira pas, s'il raisonne juste & conséquemment. S'il connoît les principes généraux de la Grammaire, & qu'il sache que notre *que* est une conjonction, je ne doute pas qu'il n'aille jusqu'à voir que ces mots *qu'il fasse* sont du *Subjonctif*, parce qu'il n'y a que des formes *subjonctives* qui exigent indispensablement des conjonctions.

3°. Partout où l'on trouve le *Subjonctif*, il y a ou il faut suppléer une conjonction qui puisse attacher ce mode à une phrase principale. Ainsi, dans ces vers d'Horace (II. *Ep.* j, 1);

Quum tot SUSTINEAS *& tanta negotia solus;*
Res italas armis TUTERIS, *moribus* ORNES,
Legibus EMENDES: *in publica commoda* PECCEM,
Si longo sermone MORER *tua tempora, Cæsar:*

Il faut nécessairement suppléer *ut* avant chacun de ces *Subjonctifs*, & tout ce qui sera nécessaire pour amener cet *ut*; par exemple, *Quum* res est ita ut *tot* SUSTINEAS *& tanta negotia solus*; ut *res italas armis* TUTERIS, ut res italas *moribus* ORNES, ut Res italas *legibus* EMENDES: res erit ita ut *in publica commoda* PECCEM, si res erit ita ut *longo sermone* MORER *tua tempora*, *Cæsar*.

Ferreus ESSEM, *si te non* AMAREM (Cic. *Ep.* xv, 21); c'est à dire, Res ita jam dudum fuit ut *ferreus* ESSEM, *si* unquam res fuit ita *ut te non* AMAREM.

Pace tuâ DIXERIM, c'est à dire, Ita concede ut *pace tuâ* DIXERIM.

Nonnulli etiam Cæsari nuntiabant, *quum castra moveri aut signa ferri* JUSSISSET, *non fore dicto audientes milites* (Cæs. *I. Gall.*); c'est à dire, *quum* res futura erat ita ut *castra moveri aut signa ferri* JUSSISSET.

La nécessité d'interpréter ainsi le *Subjonctif* est non seulement une suite de la nature connue de ce mode; c'est encore une chose en quelque sorte avouée par nos grammairiens, qui ont grand soin de mettre la conjonction *que* avant toutes les personnes des temps du *Subjonctif*, parce qu'il est constant que cette conjonction est essencielle à la syntaxe de ce mode; *que j'aime*, *que j'aimasse*, *que j'aye aimé*, &c. Les rudimentaires eux-mêmes ne traduisent pas autrement le *Subjonctif* latin dans les paradigmes des conjugaisons: *Amem*, que j'aime; *amarem*, que j'aimasse; *amaverim*, que j'aye aimé, *&c.*

On trouve, dans les auteurs latins, plusieurs phrases où le *Subjonctif* & l'indicatif paroissent réunis par la conjonction copulative, qui ne doit exprimer qu'une liaison d'unité fondée sur la similitude (*Voyez* MOT, *art.* II, *n* 3). Les grammairiens en ont conclu que c'étoit une Énallage, en vertu de laquelle le *Subjonctif* est mis pour l'indicatif.

Mais en vérité c'est connoître bien peu jusqu'à quel point est raisonnable & conséquent ce génie supérieur qui dirige secrètement toutes les langues, que de croire qu'il puisse suggérer des locutions si contraires à ses principes fondamentaux, & conséquemment si nuisibles à la clarté de l'énonciation, qui est le premier & le plus essenciel objet de la parole. L'Énallage est une chimère, inventée par les grammatistes qui n'ont pas su analyser les phrases usuelles (*Voyez* ÉNALLAGE). Chaque temps, chaque mode, chaque nombre, *&c*, est toujours employé conformément à sa destination; jamais une conjonction copulative ne lie des phrases dissemblables, comme il n'arrive jamais qu'*amare* signifie *haïr*, que *ignis* signifie *eau*, &c: l'un n'est ni plus possible ni plus raisonnable que l'autre.

Que falloit-il donc conclure des phrases où la conjonction copulative semble réunir l'indicatif & le *Subjonctif*? par exemple, quand on lit dans Plaute; *Eloquere quid tibi* EST, *& quid nostram* VELIS *operam*; & ailleurs; *Nunc dicam cujus jussu* VENIO, *& quamobrem* VENERIM, &c? Voici, si je ne me trompe, comment il falloit raisonner. La conjonction copulative *&* doit lier des phrases semblables; or la premiere phrase, *quid tibi* EST d'une part, ou *cujus jussu* VENIO de l'autre, est directe, & le verbe en est à l'indicatif; donc la seconde phrase, de part & d'autre, doit également être directe & avoir son verbe à l'indicatif: je trouve cependant le *Subjonctif*; c'est qu'il constitue une phrase subordonnée à la phrase directe qui doit suivre la conjonction, dont l'Ellipse a supprimé le verbe indicatif, mais dont la suppression est indiquée par le *Subjonctif* même qui est exprimé. Ainsi, je dois expliquer ces passages en suppléant l'Ellipse: *Eloquere quid tibi* EST, *&* ad *quid* res EST ita ut *nostram* VELIS *operam*; & l'autre, *Nunc dicam cujus jussu* VENIO, *& quamobrem* factum EST ita ut *venerim*.

Mais ne m'objectera-t-on point que c'est innover dans la langue latine, que d'y imaginer des suppléments de cette espèce? Ces *res est*, ou *erat*, ou *futura est*, ou *futura erat ita ut*, *factum est ita ut*, &c, placées partout avant le *Subjonctif*, semblent être « des expressions qui ne sont point » marquées au coin public, des expressions de » mauvais aloi, qui doivent être rejetées comme » barbares ». Ainsi s'exprime un grammairien moderne, dans une sortie fort vive contre Sanctius. Je ne me donne pas pour l'apologiste de ce grammairien philosophe: je conviens au contraire qu'avec des vûes générales très-bonnes en soi, il s'est souvent mépris dans les applications particulières; & moi-même j'ai ôsé quelquefois le censurer: mais je pense qu'il est excessif au moins de dire que certaines expressions qu'il a prises pour supplément d'Ellipse, « ne sont les productions que de l'igno» rance ». On ne doit parler ainsi de quelqu'un en particulier, qu'autant que l'on seroit sûr d'être

infaillible. Je laiſſe cette digreſſion, & je viens à l'objection.

Je réponds, 1°. que ces ſuppléments ne ſont pas tout à fait inconnus dans la langue latine, & qu'on en trouvera des exemples & la preuve de ce que je ſoutiens ici ſur la nature du *Subjonctif*, dans les excellentes Notes de Périzonius ſur Sanctius même. *Minerv.* I. xiij.

Je réponds, 2°. qu'on donne ces ſuppléments non comme des locutions uſitées dans la langue, mais comme des dèvelopements analytiques des phraſes uſuelles; non comme des modèles qu'il faille imiter, mais comme des raiſons grammaticales des modèles qu'il faut entendre pour les imiter à propos.

Je réponds, 3°. que, dès que la raiſon grammaticale & analytique exige un ſupplément d'Ellipſe, on eſt ſuffiſamment autoriſé à le donner, quand même on n'en auroit aucun modèle dans la conſtruction uſuelle de la langue. Perſonne aparemment ne s'eſt encore aviſé de dire en françois, *Je ſouhaite ardemment que le Ciel* FASSE *en ſorte que nous ayons bientôt la paix:* c'eſt pourtant le dèvelopement analytique le plus naturel & le plus raiſonnable de cette phraſe françoiſe, *FASSE le Ciel que nous ayons bientôt la paix !*

C'eſt une règle générale dans la langue françoiſe, & qui peut-être n'a pas encore été obſervée, que, quand un verbe eſt ſuivi de ſon ſujet, il y a Ellipſe du verbe principal auquel eſt ſubordonné celui qui eſt dans une conſtruction inverſe. On en peut voir des exemples (*article* RELATIF, *à la fin*), dans leſquels le verbe eſt à l'indicatif; & l'on a vu (*article* INTERROGATIF), que c'eſt un des moyens qui nous ſervent à marquer l'interrogation ſans charger la phraſe de mots ſuperflus, qui la rendroient lâche. Il en eſt de même pour le ſens optatif de la phraſe en queſtion; & l'Ellipſe y eſt indiquée, non ſeulement par l'inverſion du ſujet, mais encore par la forme *ſubjonctive* du verbe, laquelle ſuppoſe toujours un autre verbe à l'indicatif, qui ne peut être ici que le verbe *je ſouhaite;* l'adverbe *ardemment*, que j'y ajoûte, me ſemble néceſſaire pour rendre l'énergie du tour elliptique; & *en ſorte* eſt l'antécédent néceſſaire de la conjonction *que*, qui doit lier la propoſition *ſubjonctive* à la principale.

Pour ce qui concerne les temps du *Subjonctif*, il en ſera parlé ailleurs. *Voyez* TEMPS.

Remarquons en finiſſant, que le *Subjonctif* eſt un mode mixte, & par conſéquent non néceſſaire dans la conjugaiſon. C'eſt pour cela que la langue hébraïque ne l'a point admis; & il eſt évident que M. Lavery ſe trompe dans ſa Grammaire angloiſe, dédiée à madame du Boccage, lorſqu'il veut faire trouver un *Subjonctif* dans les verbes anglois: il ne faut, pour s'en convaincre, que comparer les temps du prétendu *Subjonctif* avec ceux de l'indicatif, & l'on y verra l'identité la plus exacte; ce ſera la même choſe en comparant le prétendu ſecond *Subjonctif* avec le prétendu potentiel; ils ſont également identiques, & j'ajoûte que ni l'un ni l'autre ne doit pas plus être compté dans la conjugaiſon angloiſe, qu'on ne doit compter dans la nôtre *Je peux dîner*, *je pouvois dîner*, &c; *je veux dîner*, *je voulois dîner*, &c, *j'aime à dîner*, *j'aimois à dîner*, &c, ou telle autre phraſe où entreroit l'infinitif *dîner*. Il me ſemble difficile de bien expoſer les règles d'aucune Grammaire particulière, quand on ne connoît pas à fond les principes de la Grammaire générale. (*M.* BEAUZÉE.)

SUBLIME, adj. & ſ. m. *Art orat. Poéſie, Rhétorique.* Qu'eſt-ce que le *Sublime?* l'a-t-on défini, dit La Bruyère? Deſpréaux en a du moins donné la deſcription.

Le *Sublime*, dit-il, eſt une certaine force de diſcours propre à èlever & à ravir l'âme, & qui provient, ou de la grandeur de la penſée & de la nobleſſe du ſentiment, ou de la magnificence des paroles, ou du tour harmonieux, vif, & animé de l'expreſſion, c'eſt à dire, d'une de ces choſes regardées ſéparément, ou, ce qui fait le parfait *Sublime*, de ces trois choſes jointes enſemble.

Le *Sublime*, ſelon M. Sylvain (dans un Traité ſur cette matière), eſt un diſcours d'un tour extraordinaire, vif, & animé, qui, par les plus nobles images & par les plus grands ſentiments, élève l'âme, la ravit, & lui donne une haute idée d'elle-même.

Le *Sublime* en général, dirai-je en deux mots, eſt tout ce qui nous élève au deſſus de ce que nous étions, & qui nous fait ſentir en même temps cette élévation.

Le *Sublime* peint la vérité, mais en un ſujet noble; il la peint tout entière dans ſa cauſe & dans ſon effet; il eſt l'expreſſion ou l'image la plus digne de cette vérité. C'eſt un extraordinaire merveilleux dans le diſcours, qui frape, ravit, tranſporte l'âme, & lui donne une haute opinion d'elle-même.

Il y a deux ſortes de *Sublime* dont nous entretiendrons le lecteur; le *Sublime* des images, & le *Sublime* des ſentiments. Ce n'eſt pas que les ſentiments ne préſentent auſſi en un ſens de nobles images, puiſqu'ils ne ſont *ſublimes* que parce qu'ils expoſent aux ieux l'âme & le cœur; mais comme le *Sublime* des images peint ſeulement un objet ſans mouvement, & que l'autre *Sublime* marque un mouvement du cœur, il a fallu diſtinguer ces deux eſpèces par ce qui domine en chacune. Parlons d'abord du *Sublime des images;* Homère & Virgile en ſont remplis.

Le premier, en parlant de Neptune, dit,

Neptune ainſi marchant dans les vaſtes campagnes,
Fait trembler ſous ſes pieds & forêts & montagnes:

c'est là une belle image; mais le poète est bien plus admirable, quand il ajoûte;

L'enfer s'émeut au bruit de Neptune en furie:
Pluton sort de son trône, il pâlit, il s'écrie;
Il a peur que ce dieu dans cet affreux séjour,
D'un coup de son trident, ne fasse entrer le jour,
Et par le centre ouvert de la terre ébranlée
Ne fasse voir du Styx la rive désolée,
Ne découvre aux vivants cet Empire odieux,
Abhorré des mortels & craint même des dieux.

Quels coups de pinceaux! la terre ébranlée d'un coup de trident; les rayons du jour prêts à entrer dans son centre; la rive du Styx tremblante & désolée; l'Empire des morts abhorré des mortels! voilà du *Sublime*; & il seroit bien étonnant qu'à la vûe d'un pareil spectacle nous ne fussions transportés hors de nous-mêmes.

Homère, toujours grand dans ses images, nous offre un autre tableau magnifique.

Thétis, dans l'Iliade, va prier Jupiter de venger son fils, qui avoit été outragé par Agamemnon; touché des plaintes de la déesse, Jupiter lui répond: » Ne vous inquiétez point, belle Thétis, » je comblerai votre fils de gloire; & pour vous » en assûrer, je vas faire un signe de tête, & ce » signe est le gage le plus certain de la foi de » mes promesses ». Il dit: du mouvement de sa tête immortelle l'Olympe est ébranlé. Voilà sans doute un beau trait de *Sublime*, & bien propre à exciter notre admiration; car tout ce qui passe notre pouvoir la réveille: remarquez encore qu'à cette admiration il se joint toujours de l'étonnement, espèce de sentiment qui est pour nous d'un grand prix.

N'est-ce pas encore le *Sublime des images*, quand le même poète peint la Discorde, ayant

La tête dans les cieux & les pieds sur la terre?

Il en faut dire autant de l'idée qu'il donne de la vitesse avec laquelle les dieux se rendent d'un lieu dans un autre:

Autant qu'un homme assis au rivage des mers
Voit d'un roc élevé d'espace dans les airs,
Autant des immortels les couriers intrépides
En franchissent d'un saut.

Quelle idée nous donne-t-il encore du bruit qu'un dieu fait en combattant?

Le Ciel en retentit, & l'Olympe en trembla.

Virgile va nous fournir un trait de *Sublime* semblable à ceux d'Homère: le voici. Les divinités étant assemblées dans l'Olympe, le souverain arbitre de l'univers parle; tous les dieux se taisent, la terre tremble, un profond silence règne au haut des airs, les vents retiennent leur haleine, la mer calme ses flots: *Æn.* X. 101.

Eo dicente, deûm domus alta silescit,
Et tremefacta solo tellus, silet arduus æther;
Tum Zephyri posuere, premit placida æquora pontus.

Les peintures que Racine a faites de la grandeur de Dieu sont *sublimes*. En voici deux exemples.

J'ai vu l'Impie adoré sur la terre:
Pareil au cèdre, il cachoit dans les cieux
Son front audacieux;
Il sembloit à son gré gouverner le tonnerre,
Fouler aux pieds ses ennemis vaincus:
Je n'ai fait que passer, il n'étoit déja plus.
Esther, V, 5.

Les quatre autres vers suivants ne sont guère moins *sublimes*.

L'Éternel est son nom, le monde est son ouvrage,
Il entend les soupirs de l'humble qu'on outrage,
Juge tous les mortels avec d'égales lois,
Et du haut de son trône interroge les rois.

Un raisonnement, quelque beau qu'il soit, ne fait point le *Sublime*; mais il peut y ajouter quelque chose. On connoît le serment admirable de Démosthène: il avoit conseillé au peuple d'Athènes de faire la guerre à Philippe de Macédoine, & quelque temps après il se donna une bataille où les athéniens furent défaits: on fit la paix; & dans la suite l'orateur Eschine reprocha en justice à Démosthène ses conseils & sa conduite dans cette guerre, dont le mauvais succès avoit été si funeste à son pays. Ce grand homme, malgré sa disgrâce, bien loin de se justifier de ce reproche comme d'un crime, s'en justifie, devant les athéniens mêmes, sur l'exemple de leurs ancêtres qui avoient combattu pour la liberté de la Grèce dans les occasions les plus périlleuses; & il s'écrie avec une hardiesse héroïque: *Non, Messieurs, vous n'avez point failli, j'en jure*, &c. *Voyez* le reste *art.* SERMENT.

Ce trait, qui est extrêmement *sublime*, renferme un raisonnement invincible: mais ce n'est pas ce raisonnement qui en fait la *sublimité*; c'est cette foule de grands objets, la gloire des athéniens, leur amour pour la liberté, la valeur de leurs ancêtres, que l'orateur traite comme des dieux, & la magnanimité de Démosthène, aussi élevée que toutes ces choses ensemble; enfin ce qui en augmente la beauté, c'est qu'on y trouve rassemblées en petit toutes les perfections du discours, la noblesse des mouvements, beaucoup de délicatesse, de grandes images, de grands sentiments, des figures hardies & naturelles, une force de raisonnement, &, ce qui est plus admirable encore, le cœur de Démosthène élevé au dessus des méchants succès par une vertu égale à celle de ces grands

hommes par lesquels il jure. Il n'y avoit que lui au monde qui pût ôser, en présence des athéniens, justifier, par les combats même où ils avoient été victorieux, le dessein d'une guerre où ils avoient été défaits. Parlons à présent du *Sublime des sentiments*.

Les sentiments sont *sublimes* quand, fondés sur une vraie vertu, ils paroissent être presque au dessus de la condition humaine, & qu'ils font voir, comme l'a dit Sénèque, dans la foiblesse de l'humanité, la constance d'un dieu; l'univers tomberoit sur la tête du juste, son âme seroit tranquile dans le temps même de sa chute. L'idée de cette tranquilité, comparée avec le fracas du monde entier qui se brise, est une image *sublime*; & la tranquilité du juste est un sentiment *sublime*. Cette espèce de *Sublime* ne se trouve point dans l'Ode, parce qu'il tient ordinairement à quelque action; & que, dans l'Ode, il n'y a point d'action: c'est dans le Poème épique & dans le dramatique qu'il règne principalement. Corneille en est rempli.

Dans la scène IV du premier acte de Médée, cette princesse, parlant à sa confidente, l'assûre qu'elle saura bien venir à bout de ses ennemis, qu'elle compte même incessamment s'en venger: Nérine, sa confidente, lui dit;

Perdez l'aveugle espoir dont vous êtes séduite,
Pour voir en quel état le sort vous a réduite;
Votre pays vous hait, votre époux est sans foi:
Contre tant d'ennemis que vous reste-t-il?

A quoi répond Médée:

Moi:
Moi, dis-je, & c'est assez.

Que Médée eût répondu, *mon art & mon courage*, cela seroit très-noble & touchant au grand; qu'elle dise simplement *moi*, voilà du grand; mais ce n'est point encore du *Sublime*. Ce monosyllabe annonceroit, de la manière la plus vive & la plus rapide, jusqu'où va la grandeur du courage de Médée. Mais cette Médée est une méchante femme, dont on a pris soin de me faire connoître tous les crimes, & les moyens dont elle s'est servie pour les commettre: je ne suis donc point étonné de son audace; je la vois grande, & je m'attendois qu'elle le devoit être: mais quand elle répète, *moi*, *dis-je*, *& c'est assez*, ce n'est plus une réponse vive & rapide, fruit d'une passion aveugle & turbulente; c'est une réponse vive & pourtant de sang froid; c'est la réflexion, c'est le raisonnement d'une passion éclairée & tranquile dans sa violence: *moi*, je ne vois encore que Médée; *moi*, *dis-je*, je ne vois plus que son courage & la jouïssance de son art: ce qu'il a d'odieux a disparu; je commence à devenir elle-même, je réfléchis avec elle, & je conclus avec elle, *& c'est assez*: voilà le *Sublime*; c'est particulièrement ce *c'est assez* qui rend *sublime* toute la réponse. Je ne doute point un instant que Médée seule ne doive être supérieure à tous ses ennemis; elle en triomphe actuellement dans ma pensée, &, malgré moi, sans m'en apercevoir même, je partage avec elle le plaisir d'une vengeance assûrée. C'est ce que le *moi* tout seul n'eût peut-être pas fait. Je sais que Despréaux, suivi par plusieurs Critiques, semble faire consister le *Sublime* de la réponse de Médée dans le seul monosyllabe *moi*; mais j'ôse être d'un avis contraire.

Vous trouverez un autre trait du *Sublime des sentiments* dans la VI. scène du III. acte des Horaces. Une femme, qui avoit assisté au combat des trois Horaces contre les trois Curiaces, mais n'en avoit point vu la fin, vient annoncer au vieux Horace père, que deux de ses fils ont été tués, & que le troisième, se voyant hors d'état de résister contre trois, a pris la fuite: le père alors se montre outré de la lâcheté de son fils; sur quoi sa sœur, qui étoit là présente, dit à son père,

Que vouliez-vous qu'il fît contre trois?

il répond vivement;

Qu'il mourût.

Dans ces deux exemples, Médée & Horace sont tous deux agités de passion; & il est impossible qu'ils expriment ce qu'ils sentent d'une façon plus pathétique. Le *moi* qu'emploie Médée & auquel elle donne une nouvelle force, non seulement en le répétant, mais en ajoutant ces deux mots, *& c'est assez*, peint, au dela de tout, la hauteur & la puissance de cette enchanteresse. Le sentiment qu'exprime Horace le père a la même sorte de beauté. Quand, par bonheur, un mot, un seul mot, peint énergiquement un sentiment, nous sommes ravis, parce qu'alors le sentiment a été peint avec la même vitesse qu'il a été éprouvé; & cela est si rare, qu'il faut nécessairement qu'on en soit surpris en même temps qu'on en est charmé.

Ne doutons point encore que l'orgueil ne prête de la beauté aux deux traits de Corneille. Lorsque des gens animés se parlent, nous nous mettons machinalement à leur place; ainsi, quand Nérine dit à Médée, *contre tant d'ennemis que vous reste-t-il?* nous sommes extasiés d'entendre ce *moi* superbe, & répété superbement; l'orgueil de Médée élève le nôtre; nous luttons nous-mêmes, sans nous en apercevoir, contre le sort, & lui fesons face comme Médée. Le *qu'il mourût* du vieil Horace, nous enlève: car comme nous craignons extrêmement la mort, il est certain qu'en nous mettant à la place d'Horace & nous trouvant pour un moment animés de la même grandeur que lui, nous ne saurions nous empêcher de nous enorgueillir tacitement d'un courage que nous n'avions pas le bonheur de connoître encore. Avouons donc que les impressions que font sur nous les *Sublimes* dont nous venons de parler, nous les devons en partie à notre orgueil, qui souvent est fort sot & fort ridicule.

Une épaisse obscurité avoit couvert tout à coup l'armée des grecs, en sorte qu'il ne leur étoit pas possible de combattre; Ajax, qui mouroit d'envie de donner bataille, ne sachant plus quelle résolution prendre, s'écrie alors, en s'adressant à Jupiter,

Grand dieu, rends-nous le jour, & combats contre nous.

C'est ici assûrement le triomphe de l'orgueil dans un trait de' *Sublime;* car en goûtant une rodomontade si gasconne, on est charmé de voir le maître des dieux défié par un simple mortel. Nés tous avec un fonds de religion, il arrive que notre fonds d'impiété se réveille chez nous avec une sorte de plaisir: la raison vient ensuite condanner un pareil plaisir; mais, selon sa coutume, elle vient trop tard.

Corneille me fournit encore un nouveau trait de *Sublime des sentiments*, que je ne puis passer sous silence.

Suréna, Général des armées d'Orode, roi des parthes, avoit rendu des services si essenciels à son maître, s'étoit aquis une si grande réputation, que ce prince, pour s'assûrer de sa fidélité, resoud de le prendre pour gendre. Suréna, qui aimoit ailleurs, refuse la fille du roi; & sur ce refus, le roi le fait assassiner. On vient aussi-tôt en aprendre la nouvelle à la sœur & à la maitresse de Suréna, qui étoient ensemble; & alors la sœur de Suréna, éclatant en imprécation contre le tyran, dit,

Que fais-tu du tonnerre,
Ciel, si tu daignes voir ce qu'on fait sur la terre?
Et pour qui gardes-tu tes carreaux embrasés,
Si de pareils tyrans n'en sont point écrasés?

Ensuite s'adressant à la maitresse de Suréna, qui ne paroissoit pas extrêmement émue, elle lui dit;

Et vous, Madame, & vous, dont l'amour inutile,
Dont l'intrépide orgueil paroît encor tranquile,
Vous qui, brûlant pour lui sans vous déterminer,
Ne l'avez tant aimé que pour l'assassiner;
Allez d'un tel amour, allez voir tout l'ouvrage,
En recueillir le fruit, en goûter l'avantage.
Quoi! vous causez sa mort, & n'avez point de pleurs?

A quoi répond Euridice, c'est à dire, la maitresse de Suréna,

Non, je ne pleure point, Madame, mais je meurs!

Et cette malheureuse princesse tombe aussi-tôt entre les bras de ses femmes, qui l'emportent mourante. Voilà sans doute un *Sublime* merveilleux *de sentiments*, & dans l'action d'Euridice, & dans sa réponse. Finir ses jours en aprenant qu'on perd ce qu'on aime! être saisi au point de n'avoir pas la force d'en gémir, & dire tranquilement qu'on meurt! ce sont des traits qui nous illustrent bien, quand nous ôsons nous en croire capables.

Je puis à présent me livrer à des observations particulières sur le *Sublime*. Je crois d'abord qu'il faut distinguer, comme a fait l'abbé Batteux, entre le *Sublime* du sentiment & la vivacité du sentiment; voici ses preuves. Le sentiment peut être d'une extrême vivacité sans être *sublime;* la colère, qui va jusqu'à la fureur, est dans le plus haut degré de vivacité, & cependant elle n'est pas *sublime*. Une grande âme est plus tôt celle qui voit ce qui affecte les âmes ordinaires, & qui le sent sans en être trop émue, que celle qui suit aisément l'impression des objets. Régulus s'en retourne paisiblement à Carthage, pour y souffrir les plus cruels supplices, qu'il sait qu'on lui apprête: ce sentiment est *sublime*, sans être vif. Le poete Horace se représente la tranquilité de Régulus dans l'affreuse situation où il est: ce spectacle le frape, l'emporte; il fait une ode magnifique; son sentiment est vif, mais il n'est point *sublime*.

Le *Sublime des sentiments* est ordinairement tranquile: une raison affermie sur elle-même les guide dans tous leurs mouvements. L'âme *sublime* n'est altérée, ni des triomphes de Tibère, ni des disgrâces de Varus. Aria se donne tranquilement un coup de poignard, pour donner à son mari l'exemple d'une mort héroïque; elle retire le poignard, & le lui présente, en disant ce mot *sublime*: Pétus, cela ne fait point de mal; *Pæte, non dolet.*

On représentoit à Horace fils, allant combattre contre les Curiaces, que peut-être il faudroit le pleurer; il répond:

Quoi! vous me pleureriez, mourant pour ma patrie!

La reine Henriette d'Angleterre, dans un vaisseau, au milieu d'un orage furieux, rassûroit ceux qui l'accompagnoient, en leur disant d'un air tranquile, *que les reines ne se noyoient pas.*

Curiace, allant combattre pour Rome, disoit à Camille, sa maîtresse, qui, pour le retenir, fesoit valoir son amour;

Avant que d'être à vous, je suis à mon pays.

Auguste, ayant découvert la conjuration que Cinna avoit formée contre sa vie & l'ayant convaincu, lui dit;

Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie.

Voilà des sentiments *sublimes:* la reine étoit au dessus de la crainte; Curiace, au dessus de l'amour; Auguste, au dessus de la vengeance; & tous trois ils étoient au dessus des passions & des vertus communes. Il en est de même de plusieurs autres traits de sentiments *sublimes*.

Ma seconde remarque roulera sur la différence qu'il faut mettre entre le style *sublime* & le *Sublime;* & cette remarque sera fort courte: parce

qu'on convient généralement que le style *sublime* consiste dans une suite d'idées nobles exprimées noblement ; & que le *Sublime* est un trait extraordinaire, merveilleux, qui enlève, ravit, transporte. Le style *sublime* veut toutes les figures de l'Éloquence ; le *Sublime* peut se trouver dans un seul mot. Une chose peut être décrite dans le style *sublime*, & n'être pourtant pas *sublime*, c'est à dire, n'avoir rien qui élève nos âmes : ce sont de grands objets & des sentiments extraordinaires qui caractérisent le *Sublime*. La description d'un pays peut être faite en style *sublime* : mais Neptune calmant d'un mot les flots irrités, Jupiter fesant trembler les dieux d'un clin d'œil ; ce n'est qu'à de pareilles images qu'il apartient d'étonner & d'élever l'imagination.

Longin confond quelquefois le *Sublime* avec la grande Éloquence, dont le fonds consiste dans l'heureuse audace des pensées & dans la véhémence & l'enthousiasme de la passion: Cicéron m'en fournit un bel exemple dans son plaidoyer pour Milon, c'est à dire, dans le chef-d'œuvre de l'art oratoire. Se proposant d'avilir Clodius, il attribue sa mort à la colère des dieux, qui ont enfin vengé leurs temples & leurs autels profanés par les crimes de cet impie : mais voyez de quelle manière *sublime* il s'y prend ; c'est en employant les plus grandes figures de Rhétorique, c'est en apostrophant & les autels & les dieux.

» Je vous atteste, dit-il, & vous implore, saintes » Collines d'Albe, que Clodius a profanées ; Bois » respectables, qu'il a abattus ; sacrés Autels, lieu » de notre union, & aussi anciens que Rome même ; » sur les ruines desquels cet Impie avoit élevé ces » masses énormes de bâtiments ! Votre religion » violée, votre culte aboli, vos mystères pollués, » vos dieux outragés, ont enfin fait éclater leur » pouvoir & leur vengeance. Et vous, divin Ju- » piter latial, dont il avoit souillé les lacs & les » bois par tant de crimes & d'impuretés, du som- » met de votre sainte montagne vous avez enfin » ouvert les ieux sur ce Scélérat pour le punir ; » c'est à vous & sous vos ieux, c'est à vous qu'une » lente mais juste vengeance a immolé cette vic- » time, dont le sang vous étoit dû » ! Voilà de ce *Sublime* dont parle Longin, ou, si l'on veut, voilà un exemple brillant de la plus belle Éloquence ; mais ce n'est pas ce que nous avons appelé spécialement le *Sublime*: en le contemplant, ce *Sublime*, nous sommes transportés d'étonnement ; *tum Olympi concussum, inæquales procellas, fremitum maris, & trementes ripas, ac rapta in terras præcipiti turbine fulmina cernimus.*

Enfin le *Sublime* diffère du *Grand*, & l'on ne doit pas les confondre. L'expression d'une grandeur extraordinaire fait le *Sublime*, & l'expression d'une grandeur ordinaire fait le *Grand*. Il est bien vrai que la grandeur ordinaire du discours donne beaucoup de plaisir ; mais le *Sublime* ne plaît pas simplement, il ravit. Ce qui fait le *Grand* dans le discours a plusieurs degrés ; mais ce qui fait le *Sublime*, n'en a qu'un. M. Le Febvre a marqué la distinction du *Grand* & du *Sublime* dans un discours plein d'esprit, écrit en latin ; il dit : *Magnitudo absque Sublimitate, Sublimitas sine Magnitudine numquam erit : illa quidem mater est, & pulchra, & nobilis, & generosa ; sed matre pulchrâ filia pulchrior.*

Quant au *Sublime des sentiments*, une comparaison peut illustrer mon idée. Un roi qui, par une magnificence bien entendue & sans faste, fait un noble usage de ses richesses, montre de la *Grandeur* dans cette conduite ; s'il étend cette magnificence sur les personnes de mérite, cela est encore plus *grand* ; s'il choisit de répandre ses libéralités sur les gens de mérite malheureux, c'est un nouveau degré de *Grandeur* & de vertu : mais s'il porte la générosité jusqu'à se dépouiller quelquefois sans imprudence, jusqu'à ne se réserver que l'espérance, comme Alexandre, ou jusqu'à regarder comme perdus tous les jours qu'il a passés sans faire du bien ; voilà des mouvements *sublimes*, qui me ravissent & me transportent, & qui sont les seuls dont l'expression puisse faire, dans le discours, le *Sublime des sentiments*.

Cependant comme la différence du *Grand* & du *Sublime* est une matière également agréable & importante à traiter, nous croyons devoir la rendre encore plus sensible par des exemples. Commençons par en citer qui ayent raport au *Sublime des images*, pour venir ensuite à ceux qui regardent le *Sublime des sentiments*.

Longin cite pour *sublimes* ces vers d'Euripide, où le Soleil parle ainsi à Phaéton :

Prends garde qu'une ardeur, trop funeste à ta vie,
Ne t'emporte au dessus de l'aride Lybie ;
Là jamais d'aucune eau le sillon arrosé,
Ne rafraichit mon char dans sa course embrasé.

. . . .

Aussi-tôt devant toi s'offriront sept étoiles ;
Dresse par là ta course, & suis le droit chemin.
De ses chevaux aîlés il bat les flancs agiles ;
Les coursiers du Soleil à sa voix sont dociles,
Ils vont : le char s'éloigne, & plus prompt qu'un éclair,
Pénètre en un moment les vastes champs de l'air.
Le père cependant, plein d'un trouble funeste,
Le voit rouler de loin sur la plaine céleste,
Lui montre encor sa route, & du plus haut des cieux
Le suit autant qu'il peut de la voix & des ieux,
Va par là, lui dit-il, reviens, détourne, arrête.

Ces vers sont pleins d'images, mais ils n'ont point ce tour extraordinaire qui fait le *Sublime* ; c'est un beau récit qui nous intéresse pour le Soleil & pour Phaéton ; on entre vivement dans l'inquiétude d'un père qui craint pour la vie de son fils ; mais l'âme n'est point transportée d'admiration. Voulez-vous

Voulez-vous du vrai *Sublime ?* j'en trouve dans le passage du *Ps.* cxiij. » La mer vit la puissance de » l'Éternel, & elle s'enfuit. Il jette ses regards, & » les nations sont dissipées ».

Donnons maintenant des exemples de sentiments *grands* & élevés; je les puise toujours dans Corneille.

Auguste délibère avec Cinna & avec Maxime, s'il doit quitter l'Empire ou le garder. Cinna lui conseille ce dernier parti; & après avoir dit à ce prince, que se défaire de sa puissance ce seroit condanner toutes les actions de sa vie, il ajoûte :

On ne renonce point aux grandeurs légitimes,
On garde sans remords ce qu'on aquiert sans crimes;
Et plus le bien qu'on quitte est noble, grand, exquis,
Plus, qui l'ose quitter, le juge mal aquis.
N'imprimez pas, Seigneur, cette honteuse marque
A ces rares vertus qui vous ont fait monarque.
Vous l'êtes justement, & c'est sans attentat
Que vous avez changé la forme de l'État:
Rome est dessous vos lois par le droit de la guerre,
Qui sous les lois de Rome a mis toute la terre:
Vos armes l'ont conquise; & tous les conquérants,
Pour être usurpateurs, ne sont pas des tyrans:
Quand ils ont sous leurs lois asservi des provinces,
Gouvernant justement, ils s'en font justes princes.
C'est ce que fit César; il vous faut aujourdhui
Condanner sa mémoire, ou faire comme lui.
Si le pouvoir suprême est blâmé par Auguste,
César fut un tyran, & son trépas fut juste;
Et vous devez aux dieux compte de tout le sang
Dont vous l'avez vengé pour monter à son rang.
N'en craignez point, Seigneur, les tristes destinées;
Un plus puissant démon veille sur vos années:
On a dix fois sur vous attenté sans effet;
Et qui l'a voulu perdre, au même instant l'a fait.

D'un autre côté, Maxime, qui est d'un avis contraire, parle ainsi à Auguste :

Rome est à vous, Seigneur, l'Empire est votre bien.
Chacun en liberté peut disposer du sien;
Il le peut, à son choix, garder ou s'en défaire:
Vous seul ne pourriez pas ce que peut le vulgaire,
Et seriez devenu, pour avoir tout dompté,
Esclave des grandeurs où vous êtes monté!
Possédez-les, Seigneur, sans qu'elles vous possèdent:
Loin de vous captiver, souffrez qu'elles vous cèdent,
Et faites hautement connoître enfin à tous,
Que tout ce qu'elles ont est au dessous de vous.
Votre Rome autrefois vous donna la naissance;
Vous lui voulez donner votre toute-puissance:
Et Cinna vous impute ce crime capital
La libéralité vers le pays natal!
Il appelle remords l'amour de la patrie!
Par la haute vertu la gloire est donc flétrie,
Et ce n'est qu'un objet digne de nos mépris,
Si de ses pleins effets l'infamie est le prix!
Je veux bien avouer qu'une action si belle
Donne à Rome bien plus que vous ne tenez d'elle;
Mais commet-on un crime indigne de pardon,
Quand la reconnoissance est au dessus du don?
Suivez, suivez, Seigneur, le Ciel qui vous inspire.
Votre gloire redouble à mépriser l'Empire;
Et vous serez fameux chez la postérité,
Moins pour l'avoir aquis, que pour l'avoir quitté.
Le bonheur peut conduire à la grandeur suprême:
Mais pour y renoncer, il faut la vertu même;
Et peu de généreux vont jusqu'à dédaigner,
Après un sceptre aquis, la douceur de régner.

On ne peut nier que ces deux discours ne soient remplis de noblesse, de *Grandeur*, & d'Éloquence; mais il n'y a point de *Sublime*. Les sentiments nobles qu'ils étalent ne sont que des réflexions de l'esprit, & non pas des mouvements actuels du cœur, qui transportent l'âme avec l'emotion héroïque du *Sublime*.

Cependant, pour rendre encore plus sensible la différence du *Grand* & du *Sublime*, j'allèguerai deux exemples, où l'un & l'autre se trouvent ensemble dans le même discours. La même tragédie de Cinna me fournira le premier exemple; & celle de Sertorius, le second.

Dans la tragédie de Cinna, Maxime, qui vouloit fuir le danger, ayant témoigné de l'amour à Émilie, qu'il tâche d'engager à fuir avec lui, elle lui parle ainsi :

Quoi! tu m'ôses aimer, & tu n'ôses mourir!
Tu prétends un peu trop: mais quoi que tu prétendes,
Rends-toi digne du moins de ce que tu demandes;
Cesse de fuir en lâche un glorieux trépas,
Ou de m'offrir un cœur que tu fais voir si bas;
Fais que je porte envie à ta vertu parfaite;
Ne te pouvant aimer, fais que je te regrette;
Montre d'un vrai romain la dernière vigueur;
Et mérite mes pleurs, au défaut de mon cœur.

Le premier vers est *sublime*, & les autres, quoique pleins de *Grandeur*, ne sont pourtant pas du genre *sublime*.

Dans la tragédie de Sertorius, la reine Viriate parle à Sertorius, qui refusoit de l'épouser parce qu'il s'en croyoit indigne par sa naissance, & qui cependant la vouloit donner à Perpenna; & sur ce qu'il disoit qu'il ne vouloit que le nom de *créature* de la reine, elle lui répond :

Si vous prenez ce titre, agissez moins en maître,
Ou m'aprenez du moins, Seigneur, par quelle loi
Vous n'ôsez m'accepter & disposer de moi?
Accordez le respect que mon trône vous donne,

Avec cet attentat ſur ma propre perſonne,
Voir toute mon eſtime & n'en pas mieux uſer,
C'en eſt un qu'aucun art ne ſauroit déguiſer.

Tout cela eſt beau, tout cela eſt noble ; mais quand elle vient à dire immédiatement après,

Puiſque vous le voulez, ſoyez ma créature ;
Et me laiſſant en reine ordonner de vos vœux,
Portez-les juſqu'à moi, parce que je le veux.

Ces trois derniers vers ſont ſi *ſublimes* & élèvent l'âme ſi haut, que les autres vers, tout *grands* qu'ils ſont, paroiſſent perdre de leur beauté ; de ſorte qu'on peut dire que le *Grand* diſparoît à la vûe du *Sublime*, comme les aſtres diſparoiſſent à la vûe du ſoleil.

Cette différence du *Grand* & du *Sublime* me ſemble certaine ; elle eſt dans la nature, & nous la ſentons. De donner des marques & des règles pour faire cette diſtinction, c'eſt ce que je n'entreprendrai pas, parce que c'eſt une choſe de ſentiment ; ceux qui l'ont juſte & délicat, feront cette différence. Diſons ſeulement que tout diſcours qui élève l'âme éclairée avec admiration au deſſus de ſes idées ordinaires de grandeur, & qui lui donne une plus haute opinion d'elle-même, eſt *ſublime*. Tout diſcours qui n'a ni ces qualités ni ces effets, n'eſt pas *ſublime*, quoiqu'il ait d'ailleurs une grande nobleſſe.

Enfin nous déclarons que, quand on trouveroit *ſublimes* quelques-uns des paſſages qui nous paroiſſent ſeulement *grands*, cela ne feroit rien contre le principe ; & un exemple, par nous mal appliqué, ne peut détruire une différence réelle & reconnue.

Comme les perſonnes qui ont en partage quelque goût ſont extrêmement touchées des beautés du *Sublime*, on demande s'il y a un Art du *Sublime*, c'eſt à dire, ſi l'art peut ſervir à aquérir le *Sublime*.

Je réponds, avec M. Sylvain, que, ſi on entend par le mot d'*Art* un amas d'obſervations ſur les opérations de l'eſprit & de la nature, ou ſur les moyens d'exciter à la production de ces beaux traits les perſonnes qui ſont nées au *Grand*, il y a un Art du *Sublime*. Mais ſi on entend par *Art* un amas de préceptes propres à faire aquérir le *Sublime*, je ne crois pas qu'il y en ait aucun. Le *Sublime* doit tout à la nature : il n'eſt pas moins l'image de la grandeur du cœur ou de l'eſprit de l'orateur, que de l'objet dont il parle ; & par conſéquent il faut, pour y parvenir, être né avec un eſprit élevé, avec une âme grande & noble, & joindre une extrême juſteſſe à une extrême vivacité. Ce ſont là, comme on voit, des dons du Ciel, que toute l'adreſſe humaine ne ſauroit procurer.

D'ailleurs le *Sublime* conſiſte, non ſeulement dans les grandeurs extraordinaires d'un objet, mais encore dans l'impreſſion que cet objet a faite ſur l'orateur, c'eſt à dire, dans les mouvements qu'il a excités en lui & qui ſont imprimés dans le tour de ſon expreſſion. Comment peut-on aprendre à avoir ou à produire des mouvements, puiſqu'ils naiſſent d'eux-mêmes en nous à la vûe des objets, ſouvent malgré nous, & quelquefois ſans que nous nous en apercevions ? Ne faut-il pas avoir pour cela un cœur & un naturel ſenſibles ? Et dépend-il d'un homme d'être touché quand il lui plaît, & de l'être préciſement autant & en la manière que la grandeur des choſes le demande ?

Dans le *Sublime des images*, peut-on ſe donner ou donner aux autres cette intelligence vive & lumineuſe, qui vous fait découvrir, dans les plus grands objets de la nature, une hauteur extraordinaire & inconnue au commun des hommes ? D'un autre côté, eſt-il au pouvoir d'un homme de faire naître en ſoi des ſentiments héroïques ? & ne faut-il pas qu'ils partent naturellement du cœur & d'un mouvement que la magnanimité ſeule peut inſpirer ? Concluons que le ſeul Art du *Sublime* eſt d'être né pour le *Sublime*.

Nous nous ſommes étendus ſur cette matière, parce qu'elle ennoblit le cœur & qu'elle élève l'âme au plus haut point de grandeur dont elle ſoit capable, & parce qu'enfin c'eſt le plus beau ſujet de l'Éloquence & de la Poéſie. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

* SUBLIME. Ce qu'on appelle le *ſtyle ſublime* apartient aux grands objets, à l'eſſor le plus élevé des ſentiments & des idées. Que l'expreſſion réponde à la hauteur de la penſée, elle en a la *ſublimité*. Suppoſez donc aux penſées un haut degré d'élévation : ſi l'expreſſion eſt juſte, le ſtyle eſt *ſublime* ; ſi le mot le plus ſimple eſt auſſi le plus clair & le plus ſenſible, le *Sublime* ſera dans la ſimplicité ; ſi le terme figuré embraſſe mieux l'idée & la préſente plus vivement, le *Sublime* ſera dans l'image. » Tout étoit Dieu, excepté Dieu même » (*Boſſuet*) : voilà le *Sublime* dans le ſimple. » L'univers alloit s'enfonçant dans les ténèbres de » l'idolatrie » (*id.*) : voilà le *Sublime* dans le figuré.

» Il n'y a point de *ſtyle ſublime*, dit un philoſophe de nos jours ; » c'eſt la choſe qui doit » l'être. Et comment le ſtyle pourroit-il être » *ſublime* ſans elle, ou plus qu'elle » ? En effet, de grands mots & de petites idées ne ſont jamais que de l'enflure : la force de l'expreſſion s'évanouït, ſi la penſée eſt trop foible ou trop légère pour y donner priſe.

Ventus ut amittit vires, niſi robore denſæ
Occurrant ſilvæ, ſpatio diffuſus inani.

Lucret.

De ce *Sublime* conſtant & ſoutenu, qui peut régner dans un poème comme dans un morceau

d'Éloquence, on a voulu, en abusant de quelques passages de Longin, distinguer un *Sublime* instantané, qui frape, dit-on, comme un éclair; on prétend même que c'est là le caractère du vrai *Sublime*, & que la rapidité lui est si naturelle, qu'un mot de plus l'anéantiroit. On en cite quelques exemples, que l'on ne cesse de répéter, comme le *moi* de Médée, le *qu'il mourût* du vieil Horace, la réponse de Porus, le blasphême d'Ajax, le *fiat lux* de la Genèse : encore n'est-on pas d'accord sur l'importante question, si tel ou tel de ces traits est *sublime*. Laissons là ces disputes de mots.

Tout ce qui porte une idée au plus haut degré possible d'étendue & d'élévation, tout ce qui se saisit de notre âme & l'affecte si vivement que sa sensibilité, réunie en un point, laisse toutes ses facultés comme interdites & suspendues; tout cela, dis-je, soit qu'il opère successivement ou subitement, est *sublime* dans les choses; & le seul mérite du style est de ne pas les affoiblir, de ne pas nuire à l'effet qu'elles produiroient seules, si les âmes se communiquoient sans l'entremise de la parole.

Homines ad deos nullâ re propiùs accedunt quam salute hominibus dandâ. (Cic.) Il y a peu de pensées plus simplement exprimées, & certainement il y en a peu d'aussi *sublimes* que celle-là; & celle-ci, qui en est le dèvelopement, est *sublime* encore. » Il est au pouvoir du plus vil, » comme du plus féroce des animaux, d'ôter la » vie; il n'apartient qu'aux dieux & aux rois de » l'accorder ». Cette maxime d'Aristote : » Pour » n'avoir pas besoin de société, il faut être un dieu » ou une brute », est encore *sublime* dans la pensée, quoique très-simple dans l'expression.

Dans le Macbeth de Shakespeare, on annonce à Macduff que son château a été pris, & que Macbeth a fait massacrer sa femme & ses enfants. Macduff tombe dans une douleur morne : son ami veut le consoler, il ne l'écoute point; & méditant sur les moyens de se venger de Macbeth, il ne dit que ces mots terribles, *Il n'a point d'enfants !*

Dans Sophocle, Œdipe, à qui l'on amène les enfants qu'il a eus de sa mère, leur tend les bras, & leur dit : *Aprochez, embrassez votre* . . . . Il n'achève pas, & le *Sublime* est dans la réticence.

En général, comme le *Sublime* est communément une perception rapide, lumineuse, & profonde, un résultat soudainement saisi de sentiments ou de pensées; il est plus dans ce qu'il fait entendre que dans ce qu'il exprime : c'est quelquefois le vague & l'immensité de la pensée ou de l'image qui en fait la force & la *Sublimité*. Telle est cette peinture de l'état du pécheur après sa mort, *n'ayant que son péché entre son Dieu & lui, & se trouvant de toutes parts environné de l'éternité* (La Rue); telle est cette expression de Bossuet, déja citée, pour peindre le règne de l'idolatrie, *Tout étoit Dieu, excepté Dieu même;* tel est l'*erravit sine voce dolor*, & le *nec se Roma ferens* de la Pharsale; tel est l'*utinam timerem!* d'Andromaque, & cette réponse, encore plus belle, de la Mérope de Maffei :

O Cariso, non avrian gia mai gli dei
Cio commendato ad una madre.

Dans un voyage de Pinto, je me souviens d'avoir lu ce récit terrible d'un naufrage. » Au milieu d'une » nuit orageuse, nous aperçûmes, dit-il, à la lueur » des éclairs un autre vaisseau, qui, comme nous, » luttoit contre la tempête; tout à coup, dans » l'obscurité, nous entendîmes un cri épouvantable; » & puis nous n'entendîmes plus rien que le bruit » des vents & des flots ».

Quelquefois même le *Sublime* se passe de paroles; la seule action peut l'exprimer : le silence alors ressemble au voile qui, dans le tableau de Thimante, couvroit le visage d'Agamemnon; ou à ces feuillets déchirés par la Muse de l'Histoire, dans le fameux tableau de Chantilly C'est par le silence que, dans les enfers, Ajax répond à Ulysse; & Didon, à Énée : & c'est l'expression la plus *sublime* de l'indignation & du mépris. Cela prouve que le *Sublime* n'est pas dans les mots : l'expression y peut nuire sans doute, mais elle n'y ajoûte jamais. On dira que plus elle est serrée, plus elle est frapante; j'en conviens, & l'on en doit conclure que la précision est du style *sublime*, comme du style énergique & pathétique en général : mais la précision n'exclut pas les gradations, les dèvelopements, qui font eux-mêmes quelquefois le *Sublime*. Lorsque les idées présentent le plus haut degré concevable d'étendue & d'élévation, & que l'expression les soutient; ce n'est plus un mot qui est *sublime*, c'est une suite de pensées : comme dans cet exemple. » Tout ce que nous » voyons du monde n'est qu'un trait imperceptible » dans l'ample sein de la nature; nulle idée n'apro- » che de l'étendue de ses espaces; nous avons beau » enfler nos conceptions, nous n'enfantons que » des atomes au prix de la réalité des choses; c'est » un cercle infini dont le centre est partout, & la » circonférence nulle part » (*Pascal*).

On cite comme *sublime*, & avec raison, le *qu'il mourût* du vieil Horace; mais on ne fait pas réflexion que ces mots doivent leur force à ce qui les précède : la scène où ils sont placés est comme une pyramide dont ils couronnent le sommet. On vient annoncer au vieil Horace que, de ses trois fils, deux sont morts & l'autre a pris la fuite; son premier mouvement est de ne pas croire que son fils ait eu cette lâcheté :

Non, non, cela n'est point; on vous trompe, Julie :
Rome n'est point sujette, ou mon fils est sans vie;
Je connois mieux mon sang, il sait mieux son devoir.

On l'assûre que, se voyant seul, il s'est échapé du

combat : alors à la confiance trompée ſuccède l'indignation ;

Et nos ſoldats trahis ne l'ont pas achevé !

Camille, préſente à ce récit, donne des larmes à ſes frères.

HORACE.

Tout beau, ne les pleurez pas tous :
Deux jouïſſent d'un ſort dont leur père eſt jaloux.
Que des plus nobles fleurs leur tombe ſoit couverte;
La gloire de leur mort m'a payé de leur perte.
Pleurez l'autre ; pleurez l'irréparable affront
Que ſa fuite honteuſe imprime à notre front;
Pleurez le déshonneur de toute notre race,
Et l'opprobre éternel qu'il laiſſe au nom d'Horace.

JULIE.

Que vouliez-vous qu'il fît contre trois ?

HORACE.

Qu'il mourût.

Ce qui eſt *ſublime* dans cette ſcène, ce n'eſt pas ſeulement cette réponſe, c'eſt toute la ſcène, c'eſt la gradation des ſentiments du vieil Horace, & le dèvelopement de ce grand caractère, dont le *qu'il mourût* n'eſt qu'un dernier éclat.

On voit, par cet exemple, ce qui diſtingue les deux genres de *Sublime*, ou plus tôt ce qui les réunit en un ſeul.

On attache communémunt l'idée de *Sublime* à la grandeur phyſique des objets, & quelquefois elle y contribue ; mais ce n'eſt que par accident & en vertu de nouveaux raports, ou d'un caractère ſingulier & frapant que l'imagination ou le ſentiment leur imprime : leur point de vûe habituel n'a rien d'étonnant ni pour l'âme ni pour l'imagination ; la familiarité des prodiges même de la nature les a tous avilis ; & dans une deſcription qui réuniroit tous les grands phénomènes du ciel & de la terre, il ſeroit très-poſſible qu'il n'y eût pas un mot de *ſublime*.

Ce qui, du côté de l'expreſſion, eſt le plus favorable au *Sublime*, c'eſt l'énergie, & la préciſion ; ce qui lui répugne le plus, c'eſt l'abondance & l'oſtentation de paroles.

(¶ En Éloquence, on a diſtingué le *Sublime*, le ſimple, & le tempéré, ou, comme diſoient les grecs, l'*abondant*, le *grêle*, & le *médiocre*. Dans l'un, ſe déploient toutes les pompes de l'Éloquence; dans l'autre, c'eſt le langage nu de la raiſon & du ſentiment ; dans le troiſième, une beauté noble & modeſte, une parure ménagée & décente. Au premier apartient la grandeur des penſées, la majeſté de l'expreſſion, la véhémence, la fécondité, la richeſſe, la gravité, les grands mouvements pathétiques : tantôt avec une auſtérité triſte, une âpreté ſauvage & dédaigneuſe de toute eſpèce d'élégance ; tantot avec un ſoin induſtrieux de polir d'arrondir les formes du diſcours. *Nam & grandiloqui, ut ita dicam, fuerunt, cum amplâ & ſententiarum gravitate & majeſtate verborum, vehementes, varii, copioſi, graves, ad permovendos & convertendos animos inſtructi & parati : quod ipſum alii aſperâ, triſti, horridâ oratione, neque perfectâ, neque concluſâ ; alii lævi & inſtructâ & terminatâ.*

Le ſecond s'attache au contraire à la fineſſe, à la juſteſſe d'une expreſſion châtiée & ſubtile, où les mots preſſent la penſée & la rendent avec clarté ; ſatisfait de tout éclaircir, il n'amplifie & n'agrandit rien : & dans ce genre, les uns déguiſent leur adreſſe ſous un air d'ignorance & de groſſièreté ; les autres, pour cacher leur indigence, affectent un air d'enjoûment & ſe parent de quelques fleurs. *Et contra tenues, acuti, omnia docentes, & dilucidiora, non ampliora, facientes, ſubtili quâdam & preſſâ oratione limati; in eodemque genere alii callidi, ſed impoliti & conſulti, rudium ſimiles & imperitorum; alii in eâdem jejunitate concinniores, id eſt, faceti, florentes etiam & leviter ornati.*

Le troiſième n'a ni la force & l'élévation du premier, ni la ſubtilité du ſecond : il participe de l'un & de l'autre ; & d'un cours uni & ſoutenu, il coule ſans rien avoir qui le diſtingue que la facilité & que l'égalité ; ſeulement çà & là il ſe permet quelques reliefs dans l'expreſſion & dans la penſée, dont il ſe fait de légers ornements. *Eſt autem quidam interjectus, inter hos medius, & quaſi temperatus, nec acumine poſteriorum, nec fulmine utens ſuperiorum, in neutro excellens, utriuſque particeps . . . . iſque uno tenore, ut aiunt, in dicendo fluit, nihil afferens præter facilitatem & æquabilitatem . . . omnemque orationem ornamentis modicis verborum ſententiarumque diſtinguit.* (Orat.)

Le premier de ces trois genres étoit celui de Démoſthène ; il a été ſouvent celui de Cicéron ; il eſt celui de Boſſuet.

Écoutons Longin parlant de Démoſthène : après lui avoir reproché ſes défauts, comme d'être mauvais plaiſant, de ne pas bien peindre les mœurs, de n'être point étendu dans ſon ſtyle (ce qui n'eſt pas un vice dans un fort raiſonneur), d'avoir quelque choſe de dur (ce qui, dans Démoſthène comme dans Boſſuet, tient peut-être au caractère d'une expreſſion bruſque & forte), de n'avoir ni pompe ni oſtentation (ce qui eſt un éloge plus tôt qu'une critique) ; « Démoſthène, ajoûte Longin, ayant ramaſſé en ſoi toutes les qualités d'un orateur véritablement né au *Sublime* & entièrement perfectionné par l'étude, ce ton de majeſté & de grandeur, ces mouvements animés, cette fertilité, cette adreſſe, cette promptitude, &, ce qu'on doit ſurtout eſtimer en lui, cette véhémence dont jamais

perſonne n'a ſu aprocher : par toutes ces grandes qualités, que je regarde en effet comme autant de rares préſents qu'il avoit reçus des dieux, & qu'il ne m'eſt pas permis d'appeler des qualités humaines, il a effacé tout ce qu'il y a eu d'orateurs célèbres dans tous les ſiècles, les laiſſant comme abattus & éblouïs, pour ainſi dire, de ſes tonnères & de ſes éclairs . . . & certainement il eſt plus aiſé d'enviſager, fixement & les ieux ouverts, les foudres qui tombent du ciel, que de n'être point ému des violentes paſſions qui règnent en foule dans ſes ouvrages ».

C'eſt là, dans ſon plus haut degré, le *Sublime* de l'Éloquence : étonner, enlever, tranſporter l'âme des auditeurs, les ébranler, les terraſſer, ou par des coups imprévus & ſoudains, ou par la force & la rapidité d'une impulſion qui va croiſſant, juſqu'à cette impétuoſité entrainante à laquelle rien ne réſiſte ; bouleverſer l'entendement, dominer, maitriſer la volonté, contraindre l'inclination, la paſſion même, la gourmander, ſi j'ôſe le dire, & tour-à tour la forcer d'obéir au frein ou à l'éperon, comme un cheval fougueux que dompteroit un maître habile ; voilà les fonctions du *Sublime*. Il ſera aiſé de le reconnoître partout où il ſe trouvera, même inculte, agreſte, ſauvage : *aſperâ, triſti, horridâ oratione.*

La Motte, en définiſſant le *Sublime*, y a demandé de l'élégance & de la préciſion. Le ſage Rollin a très-bien obſervé que l'élégance y eſt inutile, quelquefois nuiſible ; & que la préciſion néceſſaire à un mot *ſublime*, eſt abſolument le contraire de ces beaux dèvelopements d'où réſulte la *ſublimité* d'un diſcours. Il n'y a point d'élégance dans le *fiat lux* ; il n'y a point de préciſion, comme l'entend La Motte, dans la dernière partie de la *Miloniène*.

A l'égard des deux autres genres, *voyez* Simple & Tempéré. (*M. Marmontel.*)

(N.) SUBREPTICE *&* SUBREPTION, OBREPTICE *&* OBREPTION. *Synonymes.*

Quoique ces mots ſoient des termes de Palais & de Chancellerie ; ils ſont cependant d'un uſage ſi fréquent & ſi commun, qu'il ne ſauroit être hors de propos de les apprécier ici. Ils ſervent l'un & l'autre à caractériſer des grâces obtenues par ſurpriſe, ou de la Puiſſance eccléſiaſtique, ou de la Puiſſance ſéculière, ou des magiſtrats diſpenſateurs de la juſtice.

La ſurpriſe ſuppoſe que ceux qui ont accordé la grâce n'ont pas eu les lumières néceſſaires pour ſe décider avec équité, & que les perſonnes qui l'ont ſollicitée ont empéché qu'ils ne fuſſent éclairés ; ce qui peut ſe faire de deux façons. La première eſt lorſqu'on avance comme vraie une choſe fauſſe, & alors il y a *Subreption* : la ſeconde eſt lorſqu'on ſupprime dans ſon expoſé une vérité qui empêcheroit l'effet de la demande, & alors il y a *Obreption.*

Un titre *obreptice* peut avoir été obtenu de bonne foi, mais il manque néanmoins de ſolidité ; il ne donne pas un droit réel. Un titre *ſubreptice* a été obtenu de mauvaiſe foi ; & loin de donner un droit réel, il eſt ſujet à l'animadverſion du collateur. Un titre *obreptice* & *ſubreptice* tout à la fois a les caractères les plus certains de réprobation ; & l'*Obreption* même peut juſtement être ſoupçonnée alors d'auſſi mauvaiſe foi que la *Subreption.* (*M. Beauzée.*)

SUBSTANTIF, adj. *Grammaire.* Ce terme eſt uſité, dans le langage grammatical, comme épithète diſtinctive d'une ſorte de nom & d'une ſorte de verbe.

I. *Nom ſubſtantif.* Tous les grammairiens, excepté l'abbé Girard, diviſent les noms en deux eſpèces, les *Subſtantifs* & les Adjectifs. » Le nom » *ſubſtantif*, dit l'abbé Regnier (*in*-12, *p.* 165, *in*-4°. *pag.* 175), » eſt celui qui ſignifie quelque » ſubſtance, quelque être, quelque choſe que ce » ſoit . . . Le nom adjectif eſt celui qui ne ſignifie » point une choſe, mais qui marque ſeulement » quelle elle eſt ». Les notions de ces deux eſpèces, données par les autres grammairiens, rentrent à peu près dans celles-ci. Qu'eſt ce donc que les noms en général ? Oh ! ils ne ſont point embarraſſés de vous le dire ; puiſque la définition générale doit admettre la diviſion dont il s'agit, il eſt évident que les noms ſont des mots qui ſervent à nommer ou à qualifier les êtres.

Mais qu'il me ſoit permis de faire là-deſſus quelques obſervations. La réponſe que l'on vient de faire eſt-elle une définition ? n'eſt-ce pas encore la même diviſion dont il s'agit ? Aſſûrément la Logique exige qu'une bonne définition puiſſe ſervir de fondement à toutes les diviſions de la choſe définie, parce qu'elle doit dèvelopper l'idée d'une nature ſuſceptible de toutes les diſtinctions qui la préſentent enſuite ſous divers aſpects : mais loin d'exiger que la définition générale renferme les diviſions, elle le défend au contraire ; parce que la notion générale de la choſe fait eſſenciellement abſtraction des idées ſpécifiques qui la diviſent enſuite. Ainſi, un géomètre ſeroit ridicule, ſi, pour définir une figure plane rectiligne, il diſoit que c'eſt une ſurface plane bornée par trois lignes droites & trois angles, ou par quatre lignes droites & quatre angles, ou par, *&c* ; il doit dire ſimplement que c'eſt une ſurface plane, bornée par des lignes droites, & qui a autant d'angles que de côtés. Cette notion eſt générale, parce qu'elle fait abſtraction de tout nombre déterminé de côtés & d'angles, & qu'elle peut admettre enſuite toutes les déterminations qui caractériſeront les eſpèces : les triangles, quand on ſuppoſera trois côtés & trois angles ; les quadrilataires, quand on en ſuppoſera quatre, *&c.*

Veut-on néanmoins que ce ſoit définir les noms, que de dire que ce ſont des mots qui ſervent à

nommer ou à qualifier les êtres? Ceux qui servent à nommer les êtres sont donc les *Substantifs*; or je le demande, quelle lumière peut sortir d'une pareille définition? Les noms *substantifs* sont ceux qui servent à nommer les êtres, c'est à dire, ce me semble, que les noms *substantifs* sont ceux qui sont des noms: définition admirable! Que peut-elle nous aprendre, si elle ne nous conduit à conclure que les noms adjectifs sont ceux qui ne sont pas des noms? C'est en effet ce que j'entreprends de prouver ici.

J'ai déja apprécié ailleurs (*voyez* Genre) les raisons alléguées par l'abbé Fromant (*Suppl. aux ch.* ij, iij, & iv de la *II. part.* de la *Gramm. gén.*) en faveur de la vieille distinction des noms en *Substantifs* & Adjectifs; & je dois ajouter ici que, dans une lettre qu'il écrivit à mon collègue & à moi le 12 novembre 1759, il eut le courage de nous dire du bien de cette critique. » La critique, » dit-il, que vous avez faite, *au mot* Genre, » d'un endroit de mon Supplément, est philoso- » phique & judicieuse ». Cette louange si flatteuse n'est corrigée ensuite ni par *si* ni par *mais*; elle est dictée par la candeur; & elle est d'autant plus digne d'éloges, qu'elle est un exemple malheureusement trop rare dans la république des Lettres. Je reprends donc le raisonnement, que je n'ai, pour ainsi dire, qu'indiqué *au mot* Genre, pour en montrer ici le dèvelopement & les conséquences.

La nécessité de distinguer entre les *Substantifs* & les Adjectifs, pour établir les règles qui concernent l'usage des genres, est la seule raison que j'aye employée directement, & même sans trop l'aprofondir: je l'ai examinée plus particulièrement en parlant du Mot, *art.* 1; & les usages de toutes les langues, à l'égard des nombres & des cas, n'ont fait que fortifier & étendre le même principe. L'analyse la plus rigoureuse m'a conduit invariablement à partager les mots déclinables en deux classes générales; la première, pour les noms & les pronoms, & la seconde pour les adjectifs & les verbes: les mots de la première classe ont pour nature commune de présenter à l'esprit des êtres déterminés; ceux de la seconde classe, de ne présenter à l'esprit que des êtres indéterminés. Les adjectifs sont donc aussi éloignés que les verbes de ne faire avec les noms qu'une seule & même espèce.

Ce qui a pu induire là-dessus en erreur les grammairiens, c'est que les adjectifs reçoivent, dans presque toutes les langues, les mêmes variations que les noms, des terminaisons pour les genres, pour les nombres, & des cas même dans les idiomes qui le comportent; la déclinaison est la même pour les uns & pour les autres partout où on les décline, en grec, en latin, en allemand, *&c*; ajoutez à cela la concordance de l'adjectif avec le nom, & de plus l'unité de l'objet désigné dans la phrase par l'union des deux mots: que de raisons d'errer pour ceux qui n'aprofondissent pas assez, & pour ceux qui se croient grammairiens, parce qu'ils en ont apris la partie positive & les faits, quoiqu'ils n'en ayent jamais pénétré les principes!

Les noms, que l'on appelle communément *Substantifs*, & que je n'appelle que *Noms*, sont des mots qui présentent à l'esprit des êtres déterminés par l'idée précise de leur nature: & les Adjectifs sont des mots qui présentent à l'esprit des êtres indéterminés, désignés seulement par une idée précise qui peut s'adapter à plusieurs natures. (*Voyez* Mot, *art.* 1, & Nom). C'est parce que l'idée individuelle de l'Adjectif peut être commune à plusieurs natures & que le sujet en est indéterminé, que l'Adjectif reçoit presque partout les mêmes accidents que les noms & d'après les mêmes règles, afin que la concordance des accidents puisse servir à constater le sujet particulier auquel on applique l'Adjectif, & à la nature duquel on a adapté l'idée particulière qui en constitue la signification propre. Mais la manière même dont se règle partout la concordance, loin de faire croire que le nom & l'Adjectif sont une même sorte de mots, prouve au contraire qu'ils sont nécessairement d'espèces différentes, puisqu'il n'y a que les terminaisons de l'Adjectif qui soient assujéties à la concordance, & que celles des noms se décident d'après les vûes différentes de l'esprit & les besoins de l'énonciation.

Je crois donc avoir eu raison de réserver la qualification de *Substantifs* pour les seuls noms qui désignent des êtres qui ont ou qui peuvent avoir une existence propre & indépendante de tout sujet, ce que les philosophes appellent des *Substances*. Tels sont les noms *être*, *substance*, *esprit*, *corps*, *animal*, *homme*, *Cicéron*, *plante*, *arbre*, *pommier*, *pomme*, *armoire*, &c. La branche des noms opposés à ceux-ci est celle des abstractifs. *Voyez* Nom.

II. *Verbe substantif.* Le verbe est un mot qui présente à l'esprit un être indéterminé, désigné seulement par l'idée précise de l'existence sous un attribut (*Voyez* Verbe). Un verbe qui énonce l'existence sous un attribut quelconque & indéterminé, qui doit être ensuite exprimé à part, est celui que les grammairiens appellent *Verbe substantif*; c'est en françois le verbe *être*, quand on l'emploie comme dans cette phrase, *Dieu* EST *juste*, où il n'exprime que l'existence intellectuelle, sans aucune détermination d'attribut, puisque l'on diroit de même, *Dieu* EST *sage*, *Dieu* EST *tout-puissant*, *Dieu* EST *attentif à nos besoins*. *Voyez* Verbe.

La distinction des noms en *Substantifs* & Adjectifs me semble avoir été la seule cause qui ait occasionné une distinction de même nom entre les verbes, & cette dénomination n'est pas mieux fondée d'un côté que de l'autre. Je crois qu'il y auroit plus de justesse & de vérité à appeler *abstrait* le verbe que l'on nomme *Substantif*, parce

qu'en effet il fait abstraction de toute manière d'être déterminée ; & alors ceux que l'on nomme *adjectifs* devroient s'appeler *concrets*, parce qu'ils expriment tout à la fois l'existence & la modification déterminée qui constitue l'attribut, comme *aimer*, *partir*, &c. (*M. Beauzée.*)

(N) SUBSTANTIFIER, v. act. Rendre substantif. Transformer en substantif.

L'abbé d'Olivet est, je crois, le premier & peut-être le seul qui se soit servi de ce terme. » L'article, dit-il (*Essais de Grammaire*, chap. II, §. ij), » *substantifie* & modifie des mots de toute » espèce, conformément à des règles ou à des » usages qui ne varient point ». Et il dit encore un peu plus loin : » La plupart des adjectifs vont » être *substantifiés* par l'addition de l'Article : on » dira, *le vrai*, *le beau*, *le sublime*, *le nouveau*, *le fâcheux*, *l'affecté*, *le recherché*, &c. » Tous ces mots, de simples adjectifs qu'ils étoient, » passent à la qualité de substantifs, & ils en » aquièrent toutes les propriétés, qui sont de pouvoir être mis sans adjectif, *Rien n'est beau que* » *le vrai* ; de pouvoir être accompagnés d'un adjectif qu'ils régissent, *le vrai seul* ; de pouvoir » être ce que la Logique nomme le sujet de la » proposition, *le vrai seul est aimable* ».

Il cite plus loin des infinitifs, qu'il croit *substantifiés* par l'Article, quoiqu'en effet les infinitifs soient essenciellement des noms ; & il se plaint de ce que la Grammaire de l'abbé Regnier en renferme le nombre dans des bornes trop étroites. » Mais » quoi, dit-il, y auroit-il grand mal à étendre » un peu cette liberté de créer des substantifs dans » ce goût-là, puisqu'elle peut occasionner des » expressions neuves & heureuses ? Témoin la réponse de *l'Angeli*, ce fou de la vieille Cour » immortalisé par Despréaux : un jour le roi lui » ayant demandé pourquoi on ne le voyoit jamais » au sermon ; *Sire*, dit-il, *c'est que je n'entends* » *pas* le Raisonner ; *& je n'aime pas* le Brâiller ».

Je ne vois pas que rien de raisonnable puisse empêcher, dans le besoin, la jonction de l'Article avec tel infinitif qu'on voudra, puisque l'infinitif est essenciellement nom. (*Voyez* Infinitif). L'abbé d'Olivet lui-même auroit dû le conclure d'un passage d'Apollonius (*page* 36), qu'il cite lui-même en note : *Illud in genere constituendum est, quemlibet* Infinitum *esse nomen verbi.*

L'académicien compte encore, parmi les mots que l'on *substantifie*, tous nos petits mots indéclinables : adverbes, *le pourquoi*, *le comment*, &c ; prépositions, *le pour*, *le contre*, &c ; conjonctions, *les si*, *les mais*, *les car*, &c.

Je ferai sur toute cette doctrine une observation : c'est que ce n'est point l'Article qui change tous ces mots en des noms ; c'est la vûe de l'esprit de celui qui parle, qui les envisage comme noms, & qui en conséquence y joint l'Article selon le besoin qu'il en a ; on dit *les si* pour *les conditions*, *les mais* pour *les restrictions*, &c. Aussi ces mots-là, dans cette hypothèse, prennent-ils différents articles, selon l'occurrence : *observez bien les si & les mais ; voilà un si bien embarrassant ; ce mais est terrible ; vos pourquoi & vos comment n'expliquent rien* ; & Des Touches, dans le *Glorieux* (II. 4) :

. . . . Votre esprit a toujours en réserve
Quelques *Si*, quelques *Mais*, qui, malgré votre ardeur,
Pénètrent tôt ou tard au fond de votre cœur.

Pour ce qui est du mot *Substantifier*, comme il me semble qu'on peut aisément s'en passer dans le langage grammatical, il pourroit bien ne pas y faire grand'fortune. Mais si on l'y adopte, pourquoi n'adopteroit-on pas aussi *Adjectifier* par analogie ? » Telle est aussi la vertu de l'Article, dit encore l'abbé d'Olivet, » que comme, en s'unissant à l'adjectif, il le *substantifie* ; de même en » se détachant du substantif, il le réduit à n'être » qu'adjectif ». Que ne disoit-il, il l'*adjectifie* ? L'un n'étoit ni plus insolite, ni plus inutile, ni moins analogique que l'autre. (*M. Beauzée.*)

SUBSTANTIVEMENT, adv. c'est à dire, *à la manière des Substantifs.* On dit, en Grammaire, qu'un adjectif est pris *substantivement*, pour dire qu'il est employé dans la phrase à la manière des Substantifs, ou plus tôt à la manière des noms : » Ce qui ne peut arriver, dit du Marsais (*Trop. part. III*, *art.* j), » que parce qu'il y a » alors quelque autre nom sousentendu qui est dans » l'esprit ; par exemple, *le* VRAI *persuade*, c'est » à dire, *ce qui est vrai*, *l'être vrai*, ou *la vérité* ; *le* TOUT-PUISSANT *vengera les* FOIBLES *qu'on opprime*, c'est à dire, *Dieu, qui* » *est tout-puissant, vengera les hommes foibles* ».

Si, quand un adjectif est employé seul dans une phrase, on le raporte à quelque nom sousentendu qu'on a dans l'esprit, il est évident qu'alors il est employé comme tous les autres adjectifs, qu'il exprime un être indéterminé accidentellement par l'application actuelle à ce nom sousentendu, en un mot qu'il n'est pas pris *substantivement*, pour parler encore le langage ordinaire. Ainsi, quand on dit, *Dieu vengera les* FOIBLES, l'adjectif *foibles* demeure un pur & véritable adjectif ; & il n'est au pluriel & au masculin, que par concordance avec le nom sousentendu *hommes*, que l'on a dans l'esprit.

Il y a cependant des cas où les adjectifs deviennent véritablement noms : c'est lorsque l'on s'en sert comme de mots propres à marquer d'une manière déterminée la nature des êtres dont on veut parler, & que l'on n'envisage que relativement à cette idée, en quoi consiste effectivement la notion des noms.

Que je dise, par exemple, *ce discours est VRAI, une VRAIE définition est le germe de toutes les connoissances possibles sur l'objet défini;* l'adjectif *vrai* demeure adjectif, parce qu'il énonce une idée que l'on n'envisage, dans ces exemples, que comme devant faire partie de la nature totale de ce qu'on y appelle *discours* & *définition*, & qu'il demeure applicable à toute autre chose, selon l'occurrence, à une *nouvelle*, à un *récit*, à un *système*, &c. Aussi *vrai*, dans le premier exemple, s'accorde-t-il en genre & en nombre avec le nom *discours;* & *vraie*, dans le second exemple, avec le nom *définition*, en vertu du principe d'identité. *Voyez* CONCORDANCE, IDENTITÉ.

Mais quand on dit, *Le VRAI persuade*, le mot *vrai* est alors un véritable nom, parce qu'il sert à présenter à l'esprit un être déterminé par l'idée de sa nature; la véritable nature à laquelle peut convenir l'attribut énoncé par le verbe *persuade*, c'est celle du *vrai;* & il n'est pas plus raisonnable d'expliquer le mot *vrai* de cette phrase par *ce qui est vrai*, *l'être vrai*, *la vérité*, que d'expliquer le mot *homme* de celle-ci, *l'HOMME est sociable* par *ce qui est homme*, *l'être homme*, *l'humanité;* à moins qu'on ne veuille en venir à reconnoître d'autre nom proprement dit que le mot *être*; ce qui seroit, je pense, une autre absurdité.

Dans la langue latine, qui admet trois genres, on peut statuer, d'après ce qui vient d'être dit, qu'un adjectif au genre masculin ou au genre féminin est toujours adjectif, quoiqu'il n'y ait pas de nom exprimé dans la phrase.

Tu vivendo, bonos; scribendo, sequare peritos.

Il faut ici sousentendre *homines*, avec lequel s'accordent également les deux adjectifs *bonos* & *peritos*.

Mais un adjectif neutre, qui n'a, ni dans la phrase où il se trouve ni dans les précédentes, aucun corrélatif, est à coup sûr un véritable nom dans cette phrase; & il n'est pas plus nécessaire d'y sousentendre le nom *negotium*, que de sousentendre en françois *être*, quand on dit, *le vrai persuade.* Si l'usage a préféré dans ces occasions le genre neutre, c'est 1°. qu'il falloit bien choisir un genre; & 2°. que l'espèce d'êtres que l'on désigne alors n'est jamais animée ni par conséquent sujette à la distinction des sexes.

Remarquez que l'adjectif, devenu nom, n'est point ce que j'ai appelé ailleurs *un nom abstractif.* (*voyez* NOM); c'est un véritable nom substantif, dans le sens que j'ai donné à ce mot: & c'est la différence qu'il y a entre le *vrai* & la *vérité*, la même qu'il y a entre *l'homme* & *l'humanité:* d'où il suit que l'adverbe *Substantivement* peut rester dans le langage grammatical, pourvu qu'il y soit pris en rigueur. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) SUIVANT, SELON. *Synonymes.*

Ces deux prépositions unissent par conformité ou par convenance: avec cette différence, que *Suivant* dit une conformité plus indispensable, regardant la pratique; & *Selon*, une simple convenance, souvent d'opinion.

Le Chrétien se conduit *suivant* les maximes de l'Évangile. Je répondrai à mes Critiques *selon* les objections qu'ils feront. (*L'abbé GIRARD.*)

SUJET, s. m. *Logique*, *Grammaire.* En Logique, le *Sujet* d'un jugement est l'être dont l'esprit aperçoit l'existence sous telle ou telle relation à quelque modification ou manière d'être. En Grammaire, c'est la partie de la proposition qui exprime ce *Sujet* logique. Le *Sujet* peut être simple ou composé, incomplexe ou complexe: propriétés qui ont été dèvelopées ailleurs, & donr il n'est plus nécessaire de parler ici. *Voyez* CONSTRUCTION, *& surtout* PROPOSITION. (*M. BEAUZÉE.*)

SUJET, *Poésie.* C'est ce que les anciens ont nommé, dans le Poème dramatique, la *Fable*, & ce que nous nommons encore l'*Histoire* ou le *Roman.* C'est le fond principal de l'action d'une tragédie ou d'une comédie. Tous les *Sujets* frapants, dans l'Histoire ou dans la Fable, ne peuvent point toujours paroître heureusement sur la Scène; en effet, leur beauté dépend souvent de quelque circonstance que le Théâtre ne peut souffrir. Le poète peut retrancher ou ajouter à son *Sujet*, parce qu'il n'est point d'une nécessité absolue que la Scène donne les choses comme elles ont été, mais seulement comme elles ont pu être.

On peut distinguer plusieurs sortes de *Sujets:* les uns sont d'incidents, les autres de passions; il y a des *Sujets* qui admettent tout à la fois les incidents & les passions. Un *Sujet* d'incidents est lorsque, d'acte en acte & presque de scène en scène, il arrive quelque chose de nouveau dans l'action. Un *Sujet* de passions est quand d'un fond, simple en apparence, le poète a l'art de faire sortir des mouvements rapides & extraordinaires, qui portent l'épouvante ou l'admiration dans l'âme des spectateurs.

Enfin les *Sujets* mixtes sont ceux qui produisent en même temps la surprise des incidents & le trouble des passions. Il est hors de doute que les *Sujets* mixtes sont les plus excellents & ceux qui se soutiennent le mieux. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

SUPERLATIF, VE, adj. qui assez souvent est pris substantivement. *Grammaire.* Ce mot a pour racines la préposition *super* (au dessus de), & le supin *latum* (porter); de sorte que *Superlatif* signifie littéralement, *qui sert à porter au dessus de.* Cette étymologie du mot indique bien

bien nettement ce que pensoient de la chose les premiers nomenclateurs ; le *Superlatif* étoit, selon eux, un degré réel de comparaison, & ce degré marquoit la plus grande supériorité : avoient-ils raison ?

Le *Superlatif* latin, comme *sanctissimus, maximus, facillimus, pulcherrimus*, peut bien être employé dans une phrase comparative ; mais il n'exprime pas plus la comparaison que la forme positive ne l'exprime elle-même. Sanctius en a donné jusqu'à quatorze preuves dans sa *Minerve* (II. *xj*) ; sans rechercher à quoi l'on peut s'en tenir sur la juste valeur de toutes ces preuves, je me contenterai d'en indiquer deux ici.

La première, c'est que l'on trouve des exemples où l'adjectif est au positif, quoique la phrase énonce une comparaison : comme quand Tite Live dit (*libro XXXVI*), *Inter cæteras pugna fuit insignis* ; & Virgile (*Æn IV*), *Sequimur te, sancte deorum, quisquis es* ; de la même manière que Pline dit (*lib. XIII*), *Inter omnes potentissimus odor* ; & (*lib. IX*), *Velocissimus omnium animalium . . . est delphinus*, en employant le *Superlatif* au lieu du positif. En effet, puisqu'il faut convenir que la comparaison doit être marquée par quelque préposition dans les phrases où l'adjectif est au positif, & nullemenr par l'adjectif même ; pourquoi ne donneroit-on pas la même fonction aux mêmes prépositions dans des phrases toutes semblables où l'adjectif est au *Superlatif* ? La préposition *inter* marque également la comparaison, quand on dit, *Inter cæteras pugna insignis*, & *inter omnes potentissimus odor* ; pareillement, *sancte deorum* veut dire sans doute *sancte* (*in numero* ou *supra cæteram turbam*) *deorum* ; & *velocissimus omnium animalium* signifie de même *velocissimus* (*in numero* ou *supra cæteram turbam*) *omnium animalium*.

Périzonius croit (*Minerv. II*, xj, *note* 2) que cet argument ne prouve rien du tout, par la raison que les positifs se construisent aussi de la même manière que les comparatifs avec la préposition *præ*, qui exprime directement la comparaison. C'est ainsi, dit-il, que nous lisons dans Cicéron, *tu beatus præ nobis* : or de cette ressemblance de construction, Sanctius ne conclura pas que l'adjectif comparatif n'exprime pas une comparaison ; & par conséquent il n'est pas mieux fondé à le conclure à l'égard du *Superlatif*.

Je ne sais ce que Sanctius auroit répondu à cette objection ; mais pour moi, je prétends que l'on peut également dire du comparatif & du *Superlatif*, qu'ils n'expriment par eux mêmes aucune comparaison : & cela pour les raisons pareilles qui viennent d'être alléguées. S'il est aussi impossible avec l'un qu'avec l'autre d'analyser une phrase comparative, sans y introduire une préposition qui énonce la comparaison, il est également nécessaire d'en conclure que ni l'un ni l'autre n'exprime cette comparaison. Or on trouve plusieurs phrases effectivement comparatives, où la comparaison est explicitement énoncée par une préposition, sous quelque forme que paroisse l'adjectif : 1°. sous la forme positive : *O felix una* ANTE *alias priameïa virgo !* (Virg.) *Præ se formosis invidiosa dea est* (Propert.) ; *Parvam Albam* PRÆ *eâ quæ conderetur fore* (Liv.) : 2°. sous la forme comparative : *Pigmalion scelere* ANTE *alios immanior omnes* (Virg.) ; PRÆTER *cæteras altiorem . . . crucem statui jussit* (Suet.) PRÆ *cæteris feris mitior cerva* (Apul.) : 3°. sous la forme *superlative* ; ANTE *alios pulcherrimus omnes Turnus* (Virg.) ; *Famosissima* SUPER *cæteras cæna* (Suet.) ; INTER *omnes maximus* (Ovid.) ; *Ex omnibus doctissimus* (Val. Maximus). Il est donc en effet raisonnable de conclure que ni le positif, ni le comparatif, ni le *Superlatif* n'expriment par eux-mêmes la comparaison ; & que, comme le dit Sanctius (II. xj), *Vis comparationis non est in nomine, sed in præpositione.*

Mais Périzonius se déclare contre cette conclusion de la manière la plus forte : *Ferre vix possum quod autor censet, vim comparationis esse in præpositionibus non in nominibus* (*Note* 12, in *Minerv. IV*, vj). A quoi serviroit donc, ajoûte-t-il, la formation du comparatif, & que signifieroit *doctior*, s'il ne marque pas directement & par lui-même la comparaison ? Voici ce que je réponds. Dans toute comparaison il faut distinguer l'acte de l'esprit qui compare, & le raport que cette comparaison lui fait apercevoir entre les êtres comparés ; il y a en effet la même différence entre la comparaison & le raport, qu'entre le télescope & les taches qu'il montre sur le disque du soleil ou de la lune. La comparaison que je fais de deux êtres est à moi, c'est un acte propre de mon esprit ; le raport que je découvre entre ces êtres par la comparaison que j'en fais, est dans ces êtres mêmes ; il y étoit avant ma comparaison & indépendamment de cette comparaison, qui sert à l'y découvrir, & non à l'y établir, comme le télescope montre les taches de la lune sans les y mettre. Cela posé, je dis que la préposition *præ*, qui semble plus particulièrement attachée à l'adjectif comparatif, exprime en effet l'acte de l'esprit qui compare, en un mot la comparaison ; au lieu que l'adjectif, que l'on nomme comparatif, exprime le raport de supériorité de l'un des termes comparés sur l'autre, & non la comparaison même, qui en est fort différente.

J'avoue néanmoins que tout raport énoncé, & conséquemment connu, suppose nécessairement une comparaison déja faite des deux termes. C'est pour cela, 1°. que l'on a pu appeler *Comparatifs* les adjectifs *doctior*, *pulchrior*, *major*, *pejor*, *minor*, &c ; parce que, s'ils n'expriment pas par eux-mêmes la comparaison, ils la supposent nécessairement. C'est pour cela, 2°. que l'usage de la langue latine a pu autoriser l'ellipse de la préposition vraîment comparative *præ*, suffisamment indiquée par

le raport énoncé dans l'adjectif comparatif. Mais ce que l'énergie supprime dans la phrase usuelle, la raison exige qu'on le rétablisse dans la construction analytique qui doit tout exprimer. Ainsi, *ocior ventis* (Hor.) signifie analytiquement *ocior* præ *ventis* (plus vîte en comparaison des vents); ce que nous rendons par cette phrase, *Plus vîte que les vents*. De même, *Si vicinus tuus meliorem equum habet quam tuus est* (Cic.), doit s'analyser ainsi; *Si vicinus tuus habet equum meliorem* præ eâ ratione secundum *quam* rationem *tuus* equus *est* bonus. *Ego callidiorem hominem quam Parmenonem vidi neminem* (Ter.), c'est à dire, *ego vidi neminem callidiorem*, præ eâ ratione secundum *quam* rationem vidi *Parmenonem* callidum. *Similior sum patri quam matri.* (*Minerv. II*, x), c'est à dire, *sum similior patri*, præ eâ ratione secundum *quam* rationem sum similis *matri*. *Major sum quam cui possit fortuna nocere* (Ovid.), c'est à dire, *major sum* præ eâ ratione secundum *quam* rationem ille homo *cui* homini res est ita ut *fortuna possit nocere* est magnus. *Major quam pro re lætitia* (Liv.), c'est à dire, *lætitia major* præ eâ ratione secundum *quam* rationem lætitia debuit esse magna *pro re*. Cette nécessité de suppléer est toujours la même, jusques dans les phrases où le comparatif semble être employé d'une manière absolue, comme dans ce vers de Virgile *Æn. I*);

Tristior, & lachrimis oculos suffusa nitentes;

c'est à dire, *tristior* præ habitu solito.

Ceux qui ne se sont jamais mis en peine d'aprofondir les raisons grammaticales du langage, les grammairiens purement *imitatores*, ne manqueront pas de s'élever contre ces suppléments qui leur paroîtront des locutions insoutenables & non autorisées par l'usage. Quoique j'aye déja répondu ailleurs aux scrupules de cette fausse & pitoyable délicatesse, je transcrirai ici une réponse de Périzonius, qui concerne directement l'espèce de supplément dont il s'agit ici (*Minerv. III*, xiv, *not.* 7): *Horridiora ea sunt sæpe, fateor; sed & idcirco, seu elegantiæ majoris gratiâ, omissa sunt. Nam si uteremur integris semper & plenis loquutionibus, quam maximè incomta & prorsùs absona foret latina oratio.* Et un peu plus bas: *Vides quam aliena ab aurium voluptate & orationis concinnitate sint hæc supplementa; sed & idcircò etiam præcisa sunt, ut dixi, retentâ tantum illâ voculâ, in quâ vis transitionis in comparando consistit, sed quæ vis non nisi per illa supplementa explicari, planè & ut oportet, potest.*

Je reviens au comparatif, puisque j'ai cette occasion d'en aprofondir la nature, & que cela n'a point été fait en son lieu par du Marsais. Si l'adjectif ou l'adverbe comparatif, par la raison qu'il énonce un raport, suppose nécessairement une comparaison des deux termes; on peut dire réciproquement que la préposition *præ*, qui est comparative en soi, suppose pareillement que l'adjectif ou l'adverbe énonce un raport découvert par la comparaison: ce raport est en latin celui de supériorité, comme le seul auquel l'usage ait destiné une terminaison propre, & le seul peut-être auquel il ait été fait attention dans toutes les langues. De là viennent, 1°. ces locutions fréquentes, où la comparaison est très-sensible, quoique l'adjectif ou l'adverbe soit au positif; comme nous avons vu plus haut, *Præ nobis beatus*, *præ se formosis*, *parvam præ eâ quæ conderetur.* De là vient, 2°. que les hébreux ne connoissent que la forme positive des adjectifs & des adverbes, & qu'ils n'expriment leurs comparaisons que comme on le voit dans ces exemples latins; ou par la préposition מן (*men*) ou מ (*me*), qui en est l'abrégé, & qui a la signification extractive de *ex* ou celle de *præ*; ou bien par la préposition על (*al*), qui veut dire *super*: c'est ainsi qu'il faut entendre le sens de ce passage (*Ps.* cxvij, 8, 9); *Bonum est confidere in Domino quam confidere in homine; bonum est sperare in Domino quam sperare in principibus*; le *quam* latin étant ramené à sa valeur analytique, *præ eâ ratione secundum quam rationem bonum est*, rend la valeur de la préposition hébraïque, & prouve qu'avec *bonum* il faut sousentendre *magis*, que les hébreux n'expriment point: c'est encore par un hébraïsme semblable qu'il est dit (*Ps.* cxij, 4): *Excelsus super omnes gentes Dominus*, pour *excelsior præ omnibus gentibus*. De là vient, 3°. que l'on trouve le *Superlatif* même employé dans des phrases comparatives, dont la comparaison est énoncée par une préposition, ou désignée par le régime nécessaire de la préposition, si elle est sousentendue; *Ante alios pulcherrimus*, *famosissima super cæteras; inter omnes maximus*, *ex omnibus doctissimus*, la préposition est exprimée; *Quod minimum quidem est omnibus seminibus.* (*Matth.* xiij, 32), la préposition *præ* est indiquée ici par l'ablatif, qui en est le régime nécessaire.

Résumons ce premier argument. On trouve des phrases comparatives où l'adjectif est au positif; la comparaison n'y est donc pas exprimée par l'adjectif, c'est uniquement par la préposition. On trouve d'autres phrases où la même préposition comparative est exprimée ou clairement désignée par son régime nécessaire, quoique l'adjectif soit au comparatif ou au *Superlatif*; donc, dans ces cas-là même, l'adjectif n'a aucune signification comparative. J'ai déterminé plus haut en quoi consiste précisément la signification du degré comparatif; pour celle du *Superlatif*, nous l'examinerons en particulier, quand j'aurai ajouté, à ce que je viens de dire, la seconde preuve que j'ai promise d'après Sanctius, & qui tombe directement sur ce degré.

C'est que l'on rencontre quantité de phrases, où ce degré est employé de manière qu'il n'est pas possible d'y attacher la moindre idée de comparaison; ce qui seroit aparemment impossible, s'il étoit naturellement destiné au sens comparatif. Quand Cicéron, par exemple, écrit à sa femme Térence, *Ego sum miserior quam tu quæ es miserrima*;

la propoſition eſt ſans contredit comparative, & l'adjectif *miſerior*, qui qualifie par un raport de ſupériorité, ſuppoſe néceſſairement cette comparaiſon, mais ſans l'exprimer : rien ne l'exprime dans cette phraſe, elle n'y eſt qu'indiquée ; & pour la rendre ſenſible, il faut en venir à l'analyſe, *Ego ſum miſerior* præ eâ ratione ſecundum *quam* rationem *tu*, *quæ es miſerrima*, es miſera. Or il eſt évident que *miſerrima* n'eſt pas plus comparatif, ou, ſi l'on veut, pas plus relatif dans *quæ es miſerrima*, que *miſera* ne l'eſt lui-même dans *tu es miſera* : au lieu du tour complexe que Cicéron a donné à cette propoſition, il auroit pu la décompoſer de cette manière, où il ne reſte pas la moindre trace d'un ſens relatif : *Equidem tu es miſerrima ; ſed ego ſum miſerior quam tu ;* vous êtes malheureuſe, j'en conviens, & très-malheureuſe ; cependant je le ſuis encore plus que vous.

Cette explication-là même nous met ſur les voies du véritable ſens de la forme qu'on a nommée *ſuperlative ;* c'eſt une ſimple extenſion du ſens primitif & fondamental énoncé par la forme poſitive, mais ſans aucune comparaiſon prochaine ou éloignée, directe ou indirecte ; c'eſt une expreſſion plus énergique de la même idée ; ou ſi quelque choſe eſt ajouté à l'idée primitive, c'eſt une addition réellement indéterminée, parce qu'elle ſe fait ſans comparaiſon : je dirois donc volontiers que l'adjectif ou l'adverbe eſt pris alors dans un ſens *ampliatif*, plus tôt que dans un ſens *ſuperlatif*, parce que cette dernière dénomination ſuppoſant, comme on l'a vu plus haut, une comparaiſon de termes qui n'a point lieu ici, ne peut qu'occaſionner bien des erreurs & des diſcuſſions, ſouvent auſſi nuiſibles aux progrès de la raiſon que l'erreur même.

Que ce ſoit en effet ce ſens *ampliatif* qui caractériſe la forme particulière dont il eſt ici queſtion, c'eſt une vérité atteſtée par bien des preuves de fait.

1°. La langue hébraïque & ſes dialectes n'ont point admis cette forme ; mais elle y eſt remplacée par un idiotiſme qui préſente uniquement à l'eſprit cette addition *ampliative* & abſolue ; c'eſt la répétition de l'adjectif même ou de l'adverbe. Cette ſorte d'hébraïſme ſe rencontre fréquemment dans la verſion vulgate de l'Écriture ; & il eſt utile d'en être prévenu pour en ſaiſir le ſens : *Malum eſt, malum eſt, dicit omnis emptor* (*Prov.* xx, 14) ; c'eſt à dire, *peſſimum eſt* (*Voyez* AMEN *&* IDIOTISME). La répétition même du verbe eſt encore un tour énergique que l'Analyſe ne peut rendre que par ce qu'on nomme *Superlatif*. Par exemple, *fiat !* ſignifie analytiquement *cupio hoc ut res fiat ;* mais *fiat, fiat !* c'eſt *cupio vehementiſſimè*, &c.

2°. L'idée de cette répétition pour déſigner le ſens *ampliatif*, & celle ſurtout de la triple répétition, n'étoit pas inconnue aux latins : le *tergeminis tollere honoribus* d'Horace (I. *od. I*) ; ſon *robur & æs triplex* (I. *od. III*) ; le *terveneficus* de Plaute, pour ſignifier *un grand empoiſonneur ;* ſon *trifur*, voleur conſommé ; ſon *triparcus*, fort meſquin ; le mot de Virgile (I. *Æn. 98*), *O terque quaterque beati ;* répété par Tibulle, *O felicem illum terque quaterque diem ;* & rendu encore par Horace ſous une autre forme, *Felices ter & ampliùs ;* tout cela, & mille autres exemples démontrent aſſez que l'uſage de cette langue attachoit un ſens véritablement *ampliatif*, ſurtout à la triple répétition du mot.

3°. Voſſius (*De Anal. II*, 23) nous fournit de la même vérité une preuve d'une autre eſpèce, quoiqu'il en tire une conſéquence aſſez différente ; voici ſes propres termes : *Non parum hanc ſententiam juvat* (il parle de ſon opinion particulière, & je l'applique à la mienne avec plus de juſteſſe, ſi je ne me trompe) *quod* Superlativi, *in antiquis inſcriptionibus*, *poſitivi geminatione exprimi ſoleant : ita* BB, *in iis notat* benè, benè, *hoc eſt* optimè : *idem* BB, bonis, bonis, *hoc eſt* optimis ; *&* FF, PP, FF, fortiſſimi, piiſſimi, feliciſſimi ; *item* LL. libentiſſimè ; MM, meritiſſimo, *etiam* malus, malus, *hoc eſt* peſſimus. Voſſius cite Gruter pour garant de ce qu'il avance, & j'y renvoie avec lui.

4°. Cet uſage de répéter le mot pour en amplifier le ſens n'étoit pas ignoré des grecs, non qu'ils le répétaſſent en effet, mais ils en indiquoient la répétition ; τρὶς μάκαρες Δαναοὶ καὶ τετράκις (*Odyſſ.* 5) *ter beati Danaï & quater ;* c'eſt à dire, *beatiſſimi Danaï*. On peut obſerver que le ſurnom de Mercure Triſmégiſte, τρισμέγιστος, a, par emphaſe, une double ampliation, puiſqu'il ſignifie littéralement *ter maximus*.

5°. Les italiens ont un *Superlatif* aſſez ſemblable à celui des latins, de qui ils paroiſſent l'avoir emprunté ; mais il n'a, dans leur langue, que le ſens *ampliatif*, que nous rendons par *très ; ſapiente* (ſage) ; *ſapientiſſimo* pour le maſculin, & *ſapientiſſima* pour le féminin, (très-ſage). Jamais il n'a le ſens comparatif que nous exprimons par *plus* précédé d'un article. » *Le plus*, dit Vénéroni (*part. I*, *chap.* ij), » s'exprime par *il più :* exem» ples : le plus beau, *il più bello ;* le plus grand, » *il più grande ;* la plus belle, *la più bella ;* les » plus beaux, *i più belli ;* les plus belles, *le più* » *belle* » : & de même, le plus ſage, *il più ſapiente ;* la plus ſage, *la più ſapiente ;* les plus ſages, *i più ſapienti*, m. ou *le più ſapienti*, f. Il me ſemble que cette diſtinction prouve aſſez clairement que le *Superlatif* latin n'avoit de même que le ſens *ampliatif*, & nullement le comparatif.

Il eſt vrai, car il faut tout avouer, que les allemands ont un *Superlatif* qui n'a au contraire que le ſens comparatif, & nullement le ſens *ampliatif :* ils diſent au poſitif *weiſs* (ſage) & au *Superlatif* ils diſent *weiſſeſt* (le plus ſage) ; s'ils veulent donner

à l'adjectif le sens *ampliatif*, ils emploient l'adverbe *sehr*, qui répond à notre *très* ou *fort*; & ils disent *sehr weiss* (très-sage, fort sage).

Cette différence des italiens & des allemands ne prouve rien autre chose que la liberté de l'usage dans les différents idiomes; mais l'une des deux manières ne prouve pas moins que l'autre la différence réelle du sens *ampliatif* & du sens *superlatif* proprement dit, & par conséquent l'absurdité qu'il y auroit à prétendre que le même mot pût servir à exprimer l'un & l'autre, comme nos rudimentaires le pensent & le disent du *Superlatif* latin. D'ailleurs la plus grande liaison de l'italien avec le latin est une raison de plus pour croire, que la manière italienne est plus conforme que l'allemande à celle des latins.

6°. Notre propre usage ne nous démontre-t-il pas la même vérité? Les premiers grammairiens françois, voyant le *Superlatif* latin dans des phrases comparatives & dans des phrases absolues, & se trouvant forcés de le traduire dans les unes par *plus*, précédé d'un article, & dans les autres par *très* ou *fort*, &c, n'ont pas manqué d'établir dans notre langue deux *Superlatifs*, parce que la Grammaire latine, dont ils ne croyoient pas qu'il fallût s'écarter le moins du monde, leur montroit égalcment le *Superlatif* sous les deux formes: c'est à la vérité reconnoître bien positivement la différence & la distinction des deux sens. Mais où les a conduits l'homonymie de leur dénomination? à distinguer un *Superlatif* relatif & un *Superlatif* absolu: le relatif est celui qui suppose en effet une comparaison, & qui exprime un degré de supériorité universelle; c'est celui que les allemands expriment par la terminaison *est*, & nous par *plus*, précédé d'un article, comme *weissest* (le plus sage): l'absolu est celui qui ne suppose aucune comparaison, & qui exprime simplement une augmentation indéfinie dans la qualité qui individualise le mot; c'est celui que les hébreux indiquent par la double ou triple répétition du mot, que les italiens marquent par la terminaison *issimo* pour le masculin & *issima* pour le féminin, & que nous rendons communément par la particule *très*, comme *sapientissimo*, masc. *sapientissima*, fém. (très-sage). Rien de plus choquant, à mon gré, que cette distinction: l'origine du mot *Superlatif* indique nécessairement un raport de supériorité, & par conséquent un *Superlatif* absolu est une forme qui énonce sans raport un raport de supériorité: c'est une antilogie insoutenable; mais cela doit se trouver souvent dans la bouche de ceux qui répètent en aveugles ce qui a été dit avant eux, & qui veulent y coudre, sans réforme, les idées nouvelles que les progrès naturels de l'esprit humain font apercevoir.

Que conclure de tout ce qui précède? que le systême des degrés n'a pas encore été suffisamment aprofondi, & que l'abus des termes de la Grammaire latine, adaptés sans examen aux Grammaires des autres langues, a jeté sur cette matière une obscurité, qui peut souvent occasionner des erreurs & des difficultés: ceci est sensible sur le *sapientissimo* des italiens, & le *weissest* des allemands; le premier signifie *très-sage*, l'autre veut dire *le plus sage*; & cependant les grammairiens disent unanimement que tous deux sont au *Superlatif*, ce qui est assigner à tous deux le même sens, & les donner pour d'exacts correspondants l'un de l'autre, quelque différence qu'ils ayent en effet.

Pour répandre la lumière sur le systême des degrés, il faut d'abord distinguer le sens graduel de la forme particulière qui l'exprime, parce qu'on retrouve les mêmes sens dans toutes les langues, quoique les formes y soient fort différentes. D'après cette distinction, quand on aura constaté le systême des différents sens graduels, il sera aisé de distinguer, dans les différents idiomes, les formes particulières qui y correspondent, & de les caractériser par des dénominations convenables sans tomber dans l'antilogie ni dans l'équivoque.

Or il me semble que l'on peut envisager, dans la signification des mots qui en sont susceptibles, deux espèces générales de sens graduels, que je nommerois le sens *absolu* & le sens *comparatif*.

I. Un mot est pris dans un sens *absolu*, lorsque la qualité qui en constitue la signification individuelle, est considérée en soi & sans aucune comparaison avec quelque degré déterminé, soit de la même qualité soit d'une autre: & il y a trois espèces de sens *absolus*, savoir, le *positif*, l'*ampliatif*, & le *diminutif*.

Le sens *positif* est celui même que présente la signification primitive & fondamentale du mot, sans aucune autre idée accessoire de plus ni de moins; tel est le sens des adjectifs *bon*, *savant*, *sage*, & des adverbes *bien*, *savamment*, *sagement*, quand on dit, par exemple, *un* BON *livre*, *un homme* SAVANT, *un enfant* SAGE, *un livre* BIEN *écrit*, *parler* SAVAMMENT, *conduisez-vous* SAGEMENT.

Le sens *ampliatif* est fondé sur le sens positif, & il n'en diffère que par l'idée accessoire d'une grande intensité dans la qualité qui en constitue la signification individuelle: tel est le sens des mêmes adjectifs *bon*, *sage*, *savant*, & des mêmes adverbes *bien*, *savamment*, *sagement*, quand on dit, par exemple, *un* TRÈS-BON *livre*, *un homme* FORT SAVANT, *un enfant* BIEN SAGE, *un livre* FORT BIEN *écrit*, *parler* TRÈS-SAVAMMENT, *conduisez-vous* TRÈS-SAGEMENT.

Le sens *diminutif* porte de même sur le sens positif, dont il ne diffère que par l'idée accessoire d'un degré foible d'intensité dans la qualité qui en constitue la signification individuelle: tel est encore le sens des mêmes adjectifs, *bon*, *savant*, *sage*, & des mêmes adverbes, *bien*, *savamment*, *sagement*, quand on dit, par exemple, *un livre* ASSEZ BON, *c'est un homme* PEU SAVANT, *un enfant*

PASSABLEMENT SAGE, *un livre* ASSEZ BIEN *écrit*, *parler* PEU SAVAMMENT, *vous vous êtes conduit* ASSEZ SAGEMENT; car il eſt viſible que, dans toutes ces phraſes, on a l'intention réelle d'affoiblir l'idée que préſenteroit le ſens poſitif des adjectifs & des adverbes.

On ſent bien qu'il ne faut pas prendre ici le mot de *diminutif* dans le même ſens que lui donnent les grammairiens, en parlant des noms qu'ils appellent *ſubſtantifs*, tels que ſont en latin *corculum*, diminutif de *cor*, *Terentiola*, diminutif de *Terentia*, & en italien *vecchino*, *vecchietto*, *vecchiettino*, diminutifs de *vecchio* (vieillard); ces diminutifs de noms ajoutant à l'idée de la nature exprimée par le nom, l'idée acceſſoire de petiteſſe priſe plus tôt comme un ſigne de mépris ou au contraire de careſſe, que dans le ſens propre de diminution phyſique, ſi ce n'eſt une diminution phyſique de la ſubſtance même, comme *globulus*, diminutif de *globus*.

Les mots pris dans le ſens *diminutif* dont il s'agit ici, énoncent au contraire une diminution phyſique dans la nature de la qualité qui en conſtitue la ſignification fondamentale, un degré réellement foible d'intenſité: tels ſont, en eſpagnol *triſtezico* (un peu triſte) diminutif de *triſte*; & en latin *triſticulus* ou *ſubtriſtis*, diminutif de *triſtis*; *ſubobſcenè*, diminutif d'*obſcenè*, &c.

II. Un mot eſt pris dans un ſens *comparatif*, lorſqu'un degré quelconque de la qualité qui conſtitue la ſignification primitive & individuelle du mot, eſt en effet relatif par comparaiſon à un autre degré déterminé, ou de la même qualité ou d'une autre, ſoit que ces degrés comparés apartiennent au même ſujet, ſoit qu'ils apartiennent à des ſujets différents. Or il y a trois eſpèces de ſens comparatifs, ſelon que le raport acceſſoire que l'on conſidère eſt d'*égalité*, de *ſupériorité*, ou d'*infériorité*.

Le ſens *comparatif* d'*égalité* eſt celui qui ajoûte au ſens poſitif l'idée acceſſoire d'un raport d'égalité entre les degrés actuellement comparés.

Le ſens *comparatif* de *ſupériorité* eſt celui qui ajoûte au ſens poſitif l'idée acceſſoire d'un raport de ſupériorité à l'égard du degré avec lequel on le compare.

Le ſens *comparatif* d'*infériorité* eſt celui qui ajoûte au ſens poſitif l'idée acceſſoire d'un raport d'infériorité à l'égard du degré avec lequel on le compare.

Ainſi, quand on dit, *Pierre eſt* AUSSI SAVANT, PLUS SAVANT, MOINS SAVANT *aujourdhui qu'hier*; on compare deux degrés ſucceſſifs de *ſavoir* conſidérés dans le même ſujet: & l'adjectif *ſavant*, qui exprime le degré de ſavoir d'aujourdhui, reçoit de l'adverbe *auſſi* le ſens *comparatif d'égalité*; de l'adverbe *plus*, le ſens *comparatif de ſupériorité*; & de l'adverbe *moins*, le ſens *comparatif d'infériorité*.

Quand on dit, *Pierre eſt* AUSSI SAVANT, PLUS SAVANT, MOINS SAVANT *que ſage*; on compare le degré de *ſavoir* qui ſe trouve dans Pierre avec le degré de *ſageſſe* dont eſt pourvu le même ſujet: & au moyen des mêmes adverbes *auſſi*, *plus*, *moins*, l'adjectif *ſavant* reçoit les différents ſens *comparatif d'égalité*, *de ſupériorité*, ou *d'infériorité*.

Si l'on dit, *Pierre eſt* AUSSI SAVANT *que Paul eſt* ſage, ou bien, *Pierre eſt* PLUS SAVANT, MOINS SAVANT *que Paul n'eſt* SAGE; on compare le degré de *ſavoir* de Pierre avec le degré de *ſageſſe* de l'autre ſujet Paul: & les divers raports du *ſavoir* de l'un à la *ſageſſe* de l'autre, ſont encore marqués par les mêmes adverbes ajoutés à l'adjectif *ſavant*.

On peut comparer différents degrés de la même qualité conſidérés dans des ſujets différents, & différencier par les mêmes adverbes les raports d'*égalité*, de *ſupériorité*, ou d'*infériorité*. Ainſi, pour comparer un degré pris dans un ſujet avec un degré pris dans un autre ſujet, on dira, *Pierre eſt* AUSSI SAVANT, PLUS SAVANT, MOINS SAVANT *que Paul*; c'eſt énoncer en quelque ſorte une *égalité*, une *ſupériorité*, ou une *infériorité* individuelle: mais pour comparer un degré pris dans un ſujet avec chacun des degrés pris dans tous les ſujets d'un certain ordre, on dira, *Pierre eſt* AUSSI SAVANT *qu'aucun juriſconſulte*, ou bien, *Pierre eſt* LE PLUS SAVANT OU LE MOINS SAVANT *des juriſconſultes*; c'eſt énoncer une *égalité*, une *ſupériorité*, ou une *infériorité* univerſelle; ce qu'il faut bien obſerver.

III. Voici le tableau abrégé du ſyſtême des divers ſens graduels dont un même mot eſt ſuſceptible.

Syſtême figuré des ſens graduels.

ABSOLUS.		COMPARATIFS.	
Poſitif,	*ſage.*	d'égalité,	*auſſi ſage.*
Ampliat.	*très ſage.*	de ſupér.	*plus ſage.*
Diminut.	*peu ſage.*	d'infér.	*moins ſage.*

Sans m'arrêter aux dénominations reçues, j'ai ſongé à caractériſer chacun de ces ſens par un nom véritablement tiré de la nature de la choſe; parce que je ſuis perſuadé que la nomenclature exacte des choſes eſt l'un des plus ſolides fondements du véritable ſavoir, ſelon un mot de Coménius que j'ai déja cité ailleurs: *Totius eruditionis poſuit fundamentum, qui nomenclaturam rerum naturæ & artis perdidicit* (Jan. Ling. *Tit. I*, *period.* iv.)

Or il eſt remarquable que le ſens comparatif ne ſe préſente pas ſous la forme unique à laquelle on a coutume d'en donner le nom; & ſi quelqu'un de ces ſens doit être appelé *Superlatif*, c'eſt

précisément celui que l'on nomme exclusivement *comparatif*, parce que c'est le seul qui énonce le raport de *supériorité*, dont l'idée est nettement désignée par le mot de *Superlatif*.

Sanctius trouvant à redire, comme je fais ici, à l'abus des dénominations introduites à cet égard par la foule des grammairiens (*Minerv II*, xj), Périzonius observe (*Ibid. not. 1*) que, quand il s'agit de l'usage des choses, il est inutile d'incidenter sur les noms qu'on leur a donnés; parce que ces noms dépendent de l'usage de la multitude, qui est inconstante & aveugle; & que d'ailleurs il doit en être des noms des différents degrés comme de ceux des cas, des genres, & de tant d'autres, par lesquels les grammairiens se sont contentés de désigner ce qu'il y a de principal dans la chose, vu la difficulté d'inventer des noms qui en exprimassent toute la nature.

Mais je ne donnerai pour réponse à cet habile commentateur de la *Minerve*, que ce que j'ai déja remarqué ailleurs (*voyez* IMPERSONNEL) d'après Bouhours & Vaugelas, sur la nécessité de distinguer un bon & un mauvais usage dans le langage national, & ce que j'en ai inféré par raport au langage didactique. J'ajoûterai ici, pour ce qui concerne la prétendue difficulté d'inventer des noms qui expriment la nature entière des choses, qu'elle n'a de réalité que pour ceux à qui la nature est inconnue; que d'ailleurs, quand on vient à l'aprofondir davantage, la nomenclature doit être réformée d'après les nouvelles lumières, sous peine de ne pas exprimer avec assez d'exactitude ce que l'on conçoit; & que, pour le cas présent, j'ôse me flatter d'avoir employé des dénominations assez justes pour ne laisser aucune incertitude sur la nature des sens graduels.

IV. Il ne reste donc plus qu'à reconnoître comment ils sont rendus dans les langues.

De toutes les manières d'adapter les sens graduels aux mots qui en sont susceptibles, celle qui se présente la première aux ieux de la Philosophie, c'est la variation des terminaisons. Cependant, si l'on excepte le positif, qui est partout la forme primitive & fondamentale du mot, il n'y a aucun des autres qui soit énoncé partout par des terminaisons spéciales. Nous n'en avons aucune, si ce n'est pour le sens *ampliatif* d'un petit nombre de mots consacrés au cérémonial, *sérénissime*, *éminentissime*, &c (*Voyez* Bouhours, *Rem. nouv. tom. 1, pag.* 311); & pour le sens comparatif de supériorité de quelques mots empruntés du latin sans égard à l'analogie de notre langue, comme *meilleur*, *pire*, *moindre*, *mieux*, *moins*, *pis*, au lieu de *plus bon*, *plus mauvais*, *plus petit*, *plus bien*, *plus peu*, *plus mal* : mais ces exceptions mêmes en si petit nombre confirment l'universalité de notre analogie.

1°. Le sens *ampliatif* a une terminaison propre en grec, en latin, en italien, & en espagnol; c'est celle que l'on nomme mal à propos le *Superlatif*. Ainsi, *très-sage* se dit en grec σοφώτατος, en latin *sapientissimus*, en italien *sapientissimo*, en espagnol *prudentissimo*; mots dérivés des positifs, σοφὸς, *sapiens*, *sapiente*, *prudente*, qui tous signifient *sage*. Dans les langues orientales anciennes, le sens *ampliatif* se marque par la répétition matérielle du positif; & ce tour, qui est propre au génie de ces langues, a quelquefois été imité dans d'autres idiomes : j'ai quelquefois vu des enfants, sous l'impression de la simple nature, dire de quelqu'un, par exemple, qui fuyoit, qu'il étoit *loin*, *loin*; d'un homme dont la taille les avoit frapés par sa grandeur ou par sa petitesse, qu'il étoit *grand*, *grand*, ou *petit*, *petit*, &c : notre *très*, qui nous sert à l'expression du même sens, est l'indication de la triple répétition; mais nous nous servons aussi d'autres adverbes, & c'est la manière de la plupart des langues qui n'ont point adopté de terminaisons *ampliatives*, & spécialement de l'allemand, qui emploie surtout l'adverbe *sehr*, en latin *valdè*, en françois *fort*.

2°. Le sens diminutif se marque presque partout par une expression adverbiale qui se joint au mot modifié, comme *un peu obscur*, *un peu triste*, *un peu froid*. Il y a seulement quelques mots exceptés dans différents idiomes, lesquels reçoivent ce sens diminutif, ou par une particule composante, comme en latin *subobscurus*, *subtristis*; ou par un changement de terminaison, comme en latin *frigidiusculus*, ou *frigidulus*, *tristiculus*, & en espagnol *tristezico*.

3°. Je ne connois aucune langue où le comparatif d'égalité soit exprimé autrement que par une addition adverbiale, *aussi sage*, *aussi loin* : si ce n'est peut-être dans quelques mots exceptés par hasard, comme *tantus*, qui veut dire en latin *tam magnus*.

4°. Le comparatif de supériorité a une terminaison propre en grec & en latin : de σοφὸς, *sage*, vient σοφότερος, *plus sage*; de même les latins, de *sapiens*, forment *sapientior*. Comme c'est dans ces deux langues le seul des trois sens comparatifs qui y ait reçu une terminaison propre, on donne à l'adjectif, pris sous cette forme, le simple nom de *Comparatif*. Pourvu qu'on l'entende ainsi, il n'y a nul inconvénient, surtout si l'on se rappelle que ce sens comparatif énonce un raport de supériorité, quelquefois individuelle & quelquefois universelle. La langue allemande, & peut-être ses dialectes, a deux terminaisons différentes pour ces deux sortes de supériorités : quand il s'agira de la supériorité individuelle, ce sera le *comparatif*; & quand il sera question de la supériorité universelle, ce sera véritablement le *Superlatif* : *weiss* (sage); *weisser* (plus sage), comparatif; *weissest* (le plus sage), c'est le *Superlatif*. D'où il suit que ce seroit induire en erreur, que de dire que les allemands ont, comme les latins, trois degrés terminés; le

Superlatif allemand *weiſſeſt* n'eſt point du tout l'équivalent du σοφώτατος des grecs, ni du *ſapientiſſimus* des latins, qui tous deux ſignifient *très-ſage*; il ne répond qu'à notre *le plus ſage*.

En italien, en eſpagnol, & en françois, il n'y a aucune terminaiſon deſtinée ni pour le comparatif proprement dit, ni pour le *Superlatif*: on ſe ſert également, dans les trois idiomes, de l'adverbe qui exprime la ſupériorité, *più* en italien, *mas* en eſpagnol, *plus* en françois; *più ſapiente*, italien; *mas prudente*, eſpagnol; *plus ſage*, françois. Voilà le comparatif proprement dit.

Pour ce qui eſt du *Superlatif*, nous ne le différencions du comparatif propre qu'en mettant l'article *le*, *la*, *les*, ou ſon équivalent avec le comparatif: je dis ſon équivalent, non ſeulement pour y comprendre les petits mots *du*, *au*, *des*, *aux*, qui ſont contractés d'une prépoſition & de l'article, mais encore les mots que j'ai appelés *Articles poſſeſſifs*; ſavoir, *mon*, *ma*, *mes*, *notre*, *nos*; *ton*, *ta*, *tes*, *votre*, *vos*; *ſon*, *ſa*, *ſes*, *leur*, *leurs*; parce qu'ils renferment effectivement, dans leur ſignification, celle de l'article avec celle d'une dépendance relative à quelqu'une des trois perſonnes (*Voyez* POSSESSIF). Nous diſons donc au comparatif, *plus grand*, *plus fidèle*, *plus tendre*, *plus cruel*, & par exception, *meilleur*, *moindre*, &c; & au *Superlatif*, nous diſons, avec l'article ſimple, *la plus grande de mes paſſions*, *le plus fidèle de vos ſujets*, *le plus tendre de ſes amis*, *les plus cruels de nos ennemis*, *le meilleur de tes domeſtiques*, *le moindre de leurs ſoucis*; ce qui eſt au même degré que ſi l'on mettoit l'article poſſeſſif avant le comparatif, & que l'on dît, *ma plus grande paſſion*, *votre plus fidèle ſujet*, *ſon plus tendre ami*, *nos plus cruels ennemis*, *ton meilleur domeſtique*, *leur moindre ſouci*.

Nous conſervons au *Superlatif* la même forme qu'au comparatif, parce qu'en effet l'un exprime comme l'autre un rapport de ſupériorité; mais le *Superlatif* exige de plus l'article ſimple ou l'article poſſeſſif: & c'eſt par là qu'eſt déſignée la différence des deux ſens. Sur quoi eſt fondé cet uſage?

Quand on dit, par exemple, *Ma paſſion eſt plus grande que ma crainte*, on exprime tout; & le terme comparé, *ma paſſion*, & le terme de comparaiſon, *ma crainte*; & le raport de ſupériorité de l'un à l'égard de l'autre, *plus grande*; & la liaiſon des deux termes enviſagés ſous cet aſpect, *que*: ainſi, l'eſprit voit clairement qu'il y a un raport de ſupériorité individuelle.

Mais quand on dit, *La plus grande de mes paſſions*, l'analyſe eſt différente: *la* annonce néceſſairement un nom appellatif, c'eſt ſa deſtination immuable, & les circonſtances de la phraſe n'en déſignent pas d'autres que *paſſion*; ainſi, il faut d'abord dire par ſupplément *la* (paſſion) *plus grande*: la prépoſition *de*, qui ſuit, ne peut pas tomber ſur *grande*, cela eſt évident; ni ſur *plus grande*, nous ne parlons jamais ainſi; elle tombe donc ſur un nom appellatif encore ſouſentendu, & comme il s'agit ici d'une ſupériorité univerſelle, il me ſemble que le ſupplément le plus naturel eſt *la totalité*, & qu'il faut dire par ſupplément (la totalité) *de mes paſſions*: mais ce ſupplément doit tenir par quelque lien particulier à l'enſemble de la phraſe, & d'ailleurs *plus grande*, n'étant plus qu'un ſimple comparatif, exige un *que* & un terme individuel de comparaiſon; je ferois donc ainſi l'analyſe entière de la phraſe, *la* (paſſion) *plus grande* que les autres (paſſions de la totalité) *de mes paſſions*; ce qui exprime bien clairement la ſupériorité univerſelle qui caractériſe le *Superlatif*.

Si on dit au contraire, *ma plus grande paſſion*, la ſuppreſſion totale du terme de comparaiſon eſt le ſigne autoriſé par l'uſage, pour déſigner que c'eſt la totalité des autres objets de même nom, & que la phraſe ſe réduit analytiquement à celle-ci, *ma paſſion plus grande* (que toutes mes autres paſſions).

Dans ces deux cas, l'article ſimple ou poſſeſſif, ſervant à individualiſer l'objet qualifié par le comparatif, eſt le ſigne naturel qu'on doit le regarder comme extrait, à cet égard, de la totalité des autres objets de même nature ſoumis à la même qualification.

5°. Le comparatif d'infériorité eſt exprimé par l'adverbe qui marque l'infériorité, du moins dans toutes les langues dont j'ai connoiſſance: les grecs diſent ἧσσον σοφὸς; les latins, *minus ſapiens*; les italiens, *meno ſapiente*; les eſpagnols, *menos prudente*; & nous, *moins ſage*.

Comme *moins* eſt par lui-même comparatif, ſi nous avons beſoin d'en exprimer le ſens *ſuperlatif*, nous le feſons, comme il vient d'être dit, par l'addition de l'article ſimple ou poſſeſſif, *le moins inſtruit des enfants*, *votre moins belle robe*.

V. L'expoſition que je viens de faire du ſyſtême des ſens graduels ſeroit incomplète, ſi je ne fixois pas les eſpèces de mots qui en ſont ſuſceptibles. Tout le monde conviendra ſans doute que grand nombre d'adjectifs & d'adverbes ſont dans ce cas: mais il paroitra peut-être ſurprenant à quelques-uns, ſi j'avance qu'un grand nombre de verbes ſont également ſuſceptibles des ſens graduels, & qu'il auroit pu arriver, dans quelques idiomes, que l'uſage les y eût caractériſés par des terminaiſons propres; cependant la choſe eſt évidente.

Les adjectifs & les adverbes qui peuvent recevoir les différents ſens graduels, & conſéquemment des terminaiſons qui y ſoient adaptées, ne le peuvent, que parce que la qualité qui en conſtitue la ſignification individuelle, eſt en ſoi ſuſceptible

de plus & de moins : il eſt donc néceſſaire que tout verbe, dont la ſignification individuelle préſente à l'eſprit l'idée d'une qualité ſuſceptible de plus & de moins, ſoit également ſuſceptible des ſens graduels, & puiſſe recevoir de l'uſage des terminaiſons qui y ſoient relatives.

			Adjectif.	Adverbe.	Verbe.
Sens	Absolus.	Poſitif,	*amoureux.*	*amoureuſement.*	*aimer.*
		Ampliatif,	*très - amoureux.*	*très - amoureuſement.*	*aimer beaucoup.*
		Diminutif,	*un peu amoureux.*	*un peu amoureuſement.*	*aimer un peu.*
	Comparatifs.	d'égalité,	*auſſi amoureux.*	*auſſi amoureuſement.*	*aimer autant.*
		de ſupériorité,	*plus amoureux.*	*plus amoureuſement.*	*aimer plus.*
		d'infériorité,	*moins amoureux.*	*moins amoureuſement.*	*aimer moins.*

Quant à la poſſibilité des terminaiſons qui caractériſeroient, dans les verbes, ces différents ſens, c'eſt un point qui eſt inſéparable de la ſuſceptibilité même des ſens, puiſque l'uſage eſt d'ailleurs le maître abſolu d'exprimer comme il lui plaît tout ce qui eſt de l'objet de la parole. Cela ſe juſtifie d'ailleurs par pluſieurs uſages particuliers des langues.

1°. La voix active & la voix paſſive des latins donnent un exemple qui auroit pu être étendu davantage. Si l'uſage a pu établir ſur un même radical des variations pour deux points de vûe ſi différents, rien n'empêchoit qu'il n'en introduisît d'autres pour d'autres vûes ; & quoique l'on ne trouve point de terminaiſons graduelles dans les verbes latins, on y rencontre au moins quelques verbes compoſés, qui par là en ont le ſens : *amare* (aimer), eſt le poſitif ; *adamare* (aimer ardemment), c'eſt l'*ampliatif.* » La prépoſition *per* (dit l'auteur des *Recherches ſur la langue latine*, *ch.* xxv, *p.* 328) » eſt, dans tous les verbes, comme auſſi dans les » noms adjectifs & les adverbes, augmentative de » ce que ſignifie le ſimple ; & dans le plus grand » nombre des verbes, elle y équipolle à l'un de ces » adverbes françois, *beaucoup*, *grandement*, *fortement*, *parfaitement* ou *en perfection*, *tout » à fait*, *entièrement* » : il eſt aiſé de reconnoître à ces traits le ſens *ampliatif ; malo* eſt en quelque ſorte le comparatif de ſupériorité de *volo*, &c.

2°. Les terminaiſons d'un même verbe hébraïque ſont en bien plus grand nombre, puiſqu'à s'en tenir à la doctrine de Maſclef, laquelle eſt beaucoup plus reſtreinte que celle des autres hébraïſants, le même verbe radical reçoit juſqu'à cinq formes différentes, que l'on appelle *Conjugaiſons*, mais que j'appellerois plus volontiers des *Voix* : ainſi, l'on dit מסר (meſar) *tradidit*, נמסר (noumeſar) *traditus eſt ;* המסיר (hemeſir) *tradere fecit ;* המסר (hemeſar) *tradi fecit ;* התמסר (hethmeſar) *ſe tradidit*. Sur quoi il faut obſerver que je ſuis ici la méthode de Maſclef pour la lecture des mots hébreux.

3°. La langue laponne, que nous ne ſoupçonnons peut-être pas de mériter la moindre attention de notre part, nous préſente néanmoins l'exemple d'une dérivation bien plus riche encore par raport aux verbes : on y trouve *laidet*, conduire ; *laidelet*, continuer l'action de conduire ; *laidetet*, faire conduire ; *laidetallet*, ſe faire conduire ; *laidegaetet*, commencer à conduire ; *laideſtet*, conduire un peu (c'eſt le ſens diminutif) ; *laidanet*, être conduit de plein gré ; *laidanovet*, être conduit malgré ſoi ou ſans s'aider ; *laidetalet*, empêcher de conduire. *Voyez* les Notes ſur le *chap.* iij de la *Deſcription hiſtorique de la Laponie ſuédoiſe*, traduite de l'allemand par M. de Kéralio de Gourlay, aujourdhui de l'Acad. royale des Inſcriptions & Belles-Lettres.

Je terminerois ici cet article, ſi je ne me rapelois d'avoir vu, dans les Mémoires de Trévoux (octobre 1759, *II. vol. pag.* 2668), une *Lettre de M. de Wailly aux auteurs de ces Mémoires, ſur quelques expreſſions de notre langue*, laquelle peut donner lieu à quelques obſervations utiles. Ce grammairien y examine trois expreſſions, dont les deux premières ont déja été diſcutées par Vaugelas (*Rem.* 514 *&* 85), & la troiſième par l'abbé Girard (*Vrais principes*, *diſc.* XI, *t.* II, *pag.* 218). Je ne parlerai point ici de la première ni de la troiſième, qui ſont étrangères à cet article, & je ne m'arrêterai qu'à la ſeconde, qui y a un raport direct. Rien de mieux que les obſervations de M. de Wailly ſur la *Rem.* 85 de Vaugelas, & je ſouſcris à tout ce qu'il en penſe ; je crois cependant qu'il auroit encore dû relever ici quelques fautes échapées à Vaugelas, ne fût-ce que pour en arrêter les ſuites, parce qu'on prend volontiers les grands hommes pour modèles.

Cet académicien énonce ainſi ſa règle : *Tout adjectif mis après le ſubſtantif, avec ce mot* plus *entre deux, veut toujours avoir ſon article, & cet article ſe met immédiatement devant* plus *& toujours au nominatif, quoique l'article du ſubſtantif qui va devant ſoit en un autre cas, quelque cas que ce ſoit.* Il applique enſuite la règle à cet exemple : *C'eſt la coutume des peuples les plus barbares.*

Or indépendamment de la doctrine des cas, qui eſt inſoutenable dans notre langue (*voyez* Cas), il eſt notoirement faux que tout adjectif mis après ſon ſubſtantif, avec ce mot *plus* entre deux, veuille toujours avoir ſon article : en voici la preuve dans

dans un exemple que M. de Wailly cite lui-même, ſans en faire la remarque; *Je parle d'une matière plus délicate que brillante*: il n'y a point là d'article avant *plus*, & il ne doit point y en avoir, quoique l'adjectif ſoit après ſon ſubſtantif.

Il ſemble que Vaugelas ait ſenti le vice de ſon énoncé, & qu'il ait voulu en prèvenir l'impreſſion. » Au reſte, dit-il plus bas, quand il eſt parlé » de *plus* ici, c'eſt de celui qui n'eſt pas pro- » prement comparatif, mais qui ſignifie *très*, » comme aux exemples que j'ai propoſés ». Mais, comme l'obſerve très-bien Patru, » ce *plus* eſt » pourtant comparatif dans les exemples raportés » par l'auteur: car en cette façon de parler (*c'eſt* » *la coutume des peuples les* plus *barbares*), » on ſouſentend *de la terre*, *du monde*, & autres » ſemblables qui n'y ſont pas exprimés . . . . . » L'adverbe *très* ne peut convenir avec ces ma- » nières de parler ». J'ajoûterai à cette excellente critique de Patru, qu'il me ſemble avoir aſſez prouvé que notre *plus* eſt toujours le ſigne d'un raport de ſupériorité, & conſéquemment qu'il exprime toujours un ſens comparatif; au lieu que notre *très* ne marque qu'un ſens *ampliatif*, qui eſt eſſenciellement abſolu, d'où vient que ces deux mots ne peuvent jamais être ſynonymes: ce que Vaugelas enviſageoit donc & qu'il n'a pas exprimé, c'eſt la diſtinction de la ſupériorité individuelle & de la ſupériorité univerſelle, dont l'une eſt marquée par *plus* ſans article, & l'autre par *plus* précédé immédiatement d'un article ſimple ou d'un article poſſeſſif; ce qui fait la différence du *Comparatif* propre & du *Superlatif*.

Outre ce mal-entendu, Vaugelas s'eſt encore aperçu lui-même, dans ſa règle, d'un autre défaut qu'il a voulu corriger; c'eſt qu'elle eſt trop particulière, & ne s'étend pas à tous les cas où la conſtruction dont il s'agit peut avoir lieu; c'eſt pourquoi il ajoûte: » Ce que j'ai dit de *plus* » s'entend auſſi de ces autres mots *mieux*, *plus mal*, » *moins mal* ». Mais cette addition même eſt encore inſuffiſante, puiſque l'adjectif comparatif *meilleur* eſt encore dans le même cas, ainſi que tous les adverbes qui ſeront précédés de *plus* ou de *moins*, lorſqu'ils précèdent eux-mêmes & qu'ils modifient un adjectif mis après ſon ſubſtantif, pour parler le langage ordinaire. Exemple, *Je parle du vin le meilleur que l'on puiſſe faire dans cette province, du ſyſtême le plus ingénieuſement imaginé, le moins heureuſement exécuté, le plus tôt réprouvé*, &c.

Puiſque M. de Wailly avoit pris cette remarque de Vaugelas en conſidération, il devoit, ce me ſemble, relever tous les défauts de la règle propoſée par l'académicien & des corrections même qu'il y avoit faites, & ramener le Tout à une énonciation plus générale, plus claire, & plus préciſe. Voici comme je rectifierois la règle, d'après les principes que j'ai poſés, ſoit dans cet article ſoit dans tout autre: *Si un adjectif* ſuperlatif *ou précédé d'un adverbe* ſuperlatif *qui le modifie, ne vient qu'après le nom auquel il ſe raporte, quoique le nom ſoit accompagné de ſon article, il faut pourtant répéter l'article ſimple avant le mot qui exprime le raport de ſuperiorité, mais ſans répéter la prépoſition dont le nom peut être le complément grammatical.*

Vaugelas, non content d'établir une règle, cherche encore à en rendre raiſon; & celle qu'il donne pourquoi on ne répète pas avant le *Superlatif* la prépoſition qui peut être avant le nom, *c'eſt*, dit-il, *parce qu'on y ſouſentend ces deux mots*, qui ſont, *ou* qui furent, *ou* qui ſera, *ou quelque autre temps du verbe ſubſtantif avec* qui. Voici ſur cela la critique de M. de Wailly.

» Si l'on ne met point, dit-il, la prépoſition *de* ou *à* entre le *Superlatif* & le ſubſtantif» [il auroit dit la même choſe de toute autre prépoſition, s'il n'avoit été préoccupé, contre ſon intention même, de l'idée des cas dont Vaugelas fait mention], » ce n'eſt pas, comme l'a cru Vau- » gelas, parce qu'on y ſouſentend ces mots *qui* » *ſont*, *qui furent*, ou *qui ſera*, &c; c'eſt parce » que la prépoſition n'eſt point néceſſaire en » ce cas entre l'adjectif & le ſubſtantif ». Mais ne puis-je pas demander à M. de Wailly pourquoi la prépoſition n'eſt point néceſſaire entre l'adjectif & le ſubſtantif, ou plus tôt n'eſt-ce pas à cette queſtion même que Vaugelas vouloit répondre? Quand on veut rendre raiſon d'un fait grammatical, c'eſt pour expliquer la cauſe d'une loi de Grammaire; car ce ſont les faits qui y font loi. La remarque de M. de Wailly ſignifie donc que *la prépoſition n'eſt point néceſſaire en ce cas*, *parce qu'elle n'y eſt point néceſſaire*. Or aſſûrément il n'y a perſonne qui ne voye évidemment juſqu'à quel point eſt préférable l'explication de Vaugelas. La néceſſité de répéter l'article avant le mot comparatif vient du choix que l'uſage de notre langue en a fait pour déſigner la ſupériorité univerſelle, au moyen de tous les ſuppléments dont l'article réveille l'idée, & que j'ai détaillés plus haut: ce beſoin de l'article ſuppoſe enſuite la répétition du nom qualifié, lequel ne peut être répété que comme partie d'une propoſition incidente, ſans quoi il y auroit pléonaſme; & cette propoſition incidente eſt amenée tout naturellement par *qui ſont*, *qui furent*, *qui ſera*, &c: donc ces mots doivent eſſenciellement être ſuppléés, & dès lors la prépoſition qui précède leur antécédent, n'eſt plus néceſſaire dans la propoſition incidente, qui eſt indépendante, dans ſa conſtruction, de toutes les parties de la principale.

» Comme il eſt ici queſtion du *Superlatif*, dit enſuite M. de Wailly, » permettez-moi d'obſerver » que le célèbre du Marſais pourroit bien s'être » trompé, quand il a dit dans cette phraſe, *Deo-* » *rum antiquiſſimus habebatur Cœlum*, c'eſt » comme s'il y avoit *Cœlum habebatur antiquiſ-* » *ſimus* (*è numero*) *deorum*. Il me ſemble que

» c'est *deus* qui est sousentendu : *Cœlum habe-* » *batur antiquissimus* (*deus*) *deorum*. En effet, » comme je l'ai remarqué dans ma Grammaire, » quand nous disons, *Le Luxembourg n'est pas* » *la moins belle des promenades de Paris*, c'est » comme s'il y avoit, *Le Luxembourg n'est pas* » *la moins belle* (*promenade*) *des promenades* » *de Paris* : & n'est-ce pas à cause de ce substantif » sousentendu que le *Superlatif* relatif est suivi » en françois de la préposition *de*, & en latin d'un » génitif?

M. de Wailly pourroit bien s'être trompé lui-même en plus d'une manière. 1°. Il s'est trompé en prenant occasion de ses remarques sur une règle qui concerne les *Superlatifs* françois, pour critiquer un principe qui concerne la syntaxe des *Superlatifs* latins, & qui n'a aucune analogie avec la règle en question : *Non erat his locus*. 2°. Il s'est trompé, je crois, dans sa critique; & voici les raisons que j'ai de l'avancer.

Il est vrai que, dans la phrase latine du P. Jouvenci, interprétée par du Marsais, *deus* est sousentendu ; & cela est même indiqué par deux endroits du texte : l'adjectif *antiquissimus* suppose nécessairement un nom masculin au nominatif singulier ; & d'autre part *deorum*, qui est ici le terme de la comparaison énoncée par l'ensemble de la phrase, démontre que ce nom doit être *deus*, parce que, dans toute comparaison, les termes comparés doivent être homogènes. Mais il ne s'ensuit point que ce soit à cause du nom sousentendu *deus*, que l'adjectif *antiquissimus* est suivi du génitif *deorum* : ou bien la proposition n'est point comparative, & dans ce cas, *Cælum habebatur antiquissimus deus deorum* (en regardant *deorum* comme complément de *deus*) signifie littéralement, *le Ciel étoit réputé le très-ancien dieu des dieux*, c'est à dire, *le très-ancien dieu* créateur & maître des autres *dieux*; de même que *Deus deorum dominus loquutus est* (*Ps.* xlix, 1) signifie *Dieu le seigneur des dieux a parlé*. Car le génitif *deorum*, appartenant au nom *Deus*, ne peut lui apartenir que dans ce sens; & alors il ne reste rien pour énoncer le second terme de la comparaison, puisqu'il est prouvé qu'*antiquissimus* par lui-même n'a que le sens *ampliatif*, & nullement le sens *superlatif* ou de comparaison.

Quand la phrase où est employé un adjectif *ampliatif* a le sens *superlatif*, la comparaison y est toujours rendue sensible par quelque autre mot que cet adjectif, & c'est communément par une préposition : ANTE *alios pulcherrimus omnes* (très-beau au dessus de tous les autres, c'est à dire, *le plus beau de tous*; & afin qu'on ne pense pas que ce *plus beau de tous* n'est que *le moins laid*, l'auteur ne dit pas simplement *ante alios pulcher*, mais *pulcherrimus*, très-beau, réellement beau) ; de même *famosissima* SUPER *cæteras cœna* ; INTER *omnes maximus* ; EX *omnibus doctissimus*. Quelquefois aussi l'idée de la comparaison est seulement indiquée par le génitif qui est une partie du second terme de la comparaison; mais il n'en est pas moins nécessaire de retrouver, par l'analyse, la préposition qui seule exprime la comparaison : dans ce cas, il faut suppléer aussi le complément de la préposition, qui est le nom sur lequel tombe le génitif exprimé.

Il résulte de là qu'il faut suppléer l'une des prépositions usitées dans les exemples que l'on vient de voir, & lui donner pour complément immédiat un nom appellatif, dont le génitif exprimé dans le texte puisse être le complément déterminatif : & comme le sens présente toujours dans ce cas l'idée d'une supériorité universelle, le nom appellatif le plus naturel me semble être celui qui énoncera la totalité, comme *universa turba*, *numerus integer*, &c; de même que, pour la phrase françoise, j'ai prouvé qu'il falloit suppléer *la totalité* avant la préposition *de*.

Ainsi, *deorum antiquissimus habebatur Cœlum*, ne peut pas mieux être interprété qu'en disant : *Cœlum habebatur* (*deus*) *antiquissimus* (*ante universam turbam*) *deorum*, ou (*super universam turbam*) *deorum*, ou (*inter universam turbam*) *deorum*, ou enfin (*ex integro numero*) *deorum*. Si du Marsais s'est trompé, ce n'est qu'en omettant *deus* & l'adjectif *integro*, qui est nécessaire pour indiquer la supériorité universelle ou le sens *superlatif*.

Il en est de même de la phrase françoise de M. de Wailly, *Le Luxembourg n'est pas la moins belle des promenades de Paris* : selon l'analyse que j'ai indiquée plus haut & qui se raproche beaucoup de celle qu'exige le génie de la langue latine, elle se réduit à celle-ci ; *Le Luxembourg n'est pas la* (promenade) *moins belle* (que les autres promenades de la totalité) *des promenades de Paris*. Si ce grammairien trouvoit dans mes suppléments trop de prolixité ou trop peu d'harmonie, je le prierois de revoir plus haut ce que j'ai déja répondu à une pareille objection ; & j'ajoûte ici que cette prolixité analytique ne doit être condannée, qu'autant que l'on détruiroit les principes raisonnés qui en sont le fondement & que je crois établis solidement. (*M.* BEAUZÉE.)

SUPIN, s. m. *Terme de Grammaire*. Le mot latin *Supinus* signifie proprement *couché sur le dos*; c'est l'état d'une personne qui ne fait rien, qui ne se mêle de rien. Sur quel fondement a-t-on donné ce nom à certaines formes des verbes latins, comme *amatum*, *monitum*, *rectum*, *auditum*, &c ? Sans entrer dans une discussion inutile des différentes opinions des grammairiens anciens & modernes sur cette question, je vas proposer la mienne, qui n'aura peut-être pas plus de solidité, mais qui me paroît du moins plus vraisemblable.

Les verbes appelés *neutres* par le commun des grammairiens, comme *sum*, *existo*, *fio*, *sto*, &c;

Diomède dit, au raport de Vossius (*Anal. III.* 2), que le nom de *Supins* leur fut donné par les anciens, *quod nempe velut otiosa resupinaque dormiant, nec actionem, nec passionem significantia.* Si les anciens ont adopté dans ce sens le terme de *Supin* comme pouvant devenir propre au langage grammatical, c'est assûrément dans le même sens qu'il a été donné à la partie des verbes qui l'a retenue jusqu'à présent; & c'est avec beaucoup de justice qu'il en est aujourdhui la dénomination exclusive. Qu'il me soit permis, pour le prouver, de faire ici une petite observation métaphysique.

Quand une puissance agit, il faut distinguer l'*action*, l'*acte*, & la *passion*. L'*acte* est l'effet qui résulte de l'opération de la puissance, *res acta*, mais considéré en soi & sans aucun raport à la puissance qui l'a produit, ni au sujet sur qui est tombée l'opération; c'est l'effet vu dans l'abstraction la plus complète. L'*action*, c'est l'opération même de la puissance; c'est le mouvement, physique ou moral, qu'elle se donne pour produire l'effet, mais sans aucun raport au sujet sur qui peut tomber l'opération. La *passion* enfin, c'est l'impression produite par l'*acte* dans le sujet sur qui est tombée l'opération. Ainsi, l'*acte* tient en quelque manière le milieu entre l'*action* & la *passion*; il est l'effet immédiat de l'*action*, & la cause immédiate de la *passion*; il n'est ni l'*action* ni la *passion*. Qui dit *action*, suppose une puissance qui opère; qui dit *passion*, suppose un sujet qui reçoit une impression; mais qui dit *acte*, fait abstraction, & de la puissance active, & du sujet passif.

Or voilà justement ce qui distingue le *Supin* des verbes: *amare* (aimer) exprime l'action; *amari* (être aimé) exprime la passion; *amatum* (aimé) exprime l'acte.

De là vient 1°. que le *Supin amatum* peut être mis à la place du prétérit de l'infinitif, & qu'il a essenciellement le sens prétérit dès qu'on le met à la place de l'action. *Dictum est* (l'acte de dire est, & par conséquent l'action de dire a été), parce que l'action est nécessairement antérieure à l'acte, comme la cause à l'effet; ainsi, *dictum est* a le même sens que *dicere fuit* ou *dixisse est* pourroient avoir, si l'usage les avoit autorisés.

De là vient 2°. que le prétérit du participe passif en françois, en italien, en espagnol, & en allemand, ne diffère du *Supin*, qu'en ce que le participe est déclinable, & que le *Supin* ne l'est pas: *Supin* indéclinable; *loué*, françois, *lodato*, italien, *alabado*, espagnol, *gelobet*, allemand: prétérit du participe passif déclinable; *loué, ée*, françois, *lodato, ta*, italien, *alabado, da*, espagnol, *gelobter, te, tes*, allemand. Et il y a encore à remarquer que le *Supin* & le participe, dans la langue allemande, ont tous deux la particule prépositive *ge*, qui est le signe de l'antériorité, & qui ne se trouve que dans ces deux parties du verbe *loben* (louer); ce qui confirme grandement mes observations précédentes.

De là vient 3°. que le *Supin*, n'exprimant ni action ni passion, a pu servir, en latin, à produire des formes actives & passives, comme il a plu à l'usage; parce que la diversité des terminaisons sert à marquer celle des idées accessoires qui sont ajoutées à l'idée fondamentale de l'acte énoncé par le *Supin*: ainsi, le futur du participe actif *amaturus, a, um*, & le prétérit du participe passif *amatus, a, um*, sont également dérivés du *Supin*.

Je ne m'étendrai pas davantage ici sur la nature du *Supin*, ni sur la réalité de son existence dans notre langue, & dans celles qui ont des procédés pareils à la nôtre (*voyez* PARTICIPE, *art. II*): mais j'ajoûterai seulement quelques remarques, qui sont des suites nécessaires de la nature même de la chose.

1°. Le *Supin* est véritablement verbe, & fait une partie essencielle de la conjugaison, puisqu'il conserve l'idée différencielle de la nature du verbe, celle de l'existence sous un attribut, qui est marquée dans le *Supin* par le raport d'antériorité qui le met dans la classe des prétérits. *Voyez* VERBE, PRÉTÉRIT, & TEMPS.

2°. Le *Supin* est véritablement nom, puisqu'il peut, comme les noms, être sujet d'un autre verbe ou complément objectif d'un verbe relatif, ou complément d'une préposition. *Itum est, itum erat, itum erit*; le *Supin* est ici le sujet du verbe substantif, & conséquemment au nominatif: c'est la même chose dans cette phrase de Tite-Live (*vij*, 8) *Diu non perlitatum tenuerat dictatorem*, littéralement *n'avoit pas fait pendant long temps de sacrifices agréables aux dieux avoit retenu le dictateur*, car *perlitare* signifie *faire des sacrifices agréables aux dieux, des sacrifices heureux & de bon augure*; c'est à dire, *ce qui avoit retenu le dictateur, c'est que depuis long temps on n'avoit point fait de sacrifices favorables*. Dans Varron, *Me in Arcadiâ scio spectatum suem*; le *Supin* est complément objectif de *scio*, & littéralement *scio spectatum* veut dire *je sais avoir vu*. Enfin dans Salluste, *Nec ego vos ultum injurias hortor*; le *Supin* est complément de la préposition *ad* sous-entendue ici, & communément exprimée après le verbe *hortor*.

3°. Le *Supin*, à proprement parler, n'est ni de la voix active ni de la voix passive, puisqu'il n'exprime ni l'action ni la passion, mais l'acte: cependant comme il se construit plus souvent comme la voix active que comme la voix passive, parce qu'on le raporte plus fréquemment au sujet objectif qu'à la puissance qui produit l'acte; il convient plus tôt de le mettre dans le paradigme de la conjugaison active. En effet, on le trouve souvent employé avec l'accusatif pour régime, & jamais la préposition *à* ou *ab* avec l'ablatif ne lui sert de complément dans le sens passif; car *impetratum est à consuetudine* (Cic.), se dit

comme on diroit à l'actif *impetravimus à consuetudine*.

4°. Le *Supin* doit être placé dans l'infinitif, puisqu'il est communément employé pour le pretérit de l'infinitif : *dictum est* pour *dixisse est*, équivalent de *dicere fuit* (on a dit).

5°. Quelques grammairiens ont prétendu que le *Supin* en *u* n'est pas un *Supin*, mais l'ablatif d'un nom verbal dérivé du *Supin*, lequel est de la quatrième déclinaison : je crois qu'ils se sont trompés. Les noms verbaux de la quatrième déclinaison diffèrent de ceux de la troisième, en ce que ceux de la quatrième expriment en effet l'acte, & ceux de la troisième l'action : ainsi, *visio*, c'est l'action de voir, *visus* en est l'acte ; *pactio*, l'action de traiter, *pactus*, l'acte même ou le traité ; *actio* & *actus*, d'où nous viennent *action* & *acte*. Or le *Supin* ayant un nominatif & un accusatif, & surtout un accusatif qui est souvent régi par des prépositions, pourquoi n'auroit-il pas un ablatif pour la même fin ? On répond que l'ablatif devroit être en *o*, à cause du nominatif en *um*. Mais il est vraisemblable que l'usage a proscrit l'ablatif en *o*, pour empêcher qu'on ne le confondît avec celui du participe passif, & que ce qui a donné la préférence à l'ablatif en *u*, c'est qu'il presente toujours l'idée fondamentale du *Supin*, l'idée simple de l'acte, soit qu'on le regarde comme apartenant au *Supin*, soit qu'on le raporte au nom verbal de la quatrième déclinaison, quand il en existe : car tous les verbes n'ont pas produit ce nom verbal ; & cependant plusieurs, dans ce cas-là même, ne laissent pas d'avoir le *Supin* en *u* ; ce qui confirme l'opinion que j'établis ici. (*M. Beauzée.*)

SUPPLÉMENT, s. m. En *Grammaire*, on appelle *Supplément*, les mots que la construction analytique ajoûte, pour la plénitude du sens, à ceux qui composent la phrase usuelle. Par exemple, dans cette phrase de Virgile (*Ecl.* ix, 1) : *Quo te, Mæri, pedes ?* il n'y a que quatre mots ; mais l'analyse ne peut en déveloper le sens, qu'en y en ajoutant plusieurs autres. 1°. *Pedes*, au nominatif pluriel, exige un verbe pluriel dont il soit le sujet ; & *te*, qui paroît ici sans relation, en sera le régime objectif : d'autre part *quo*, qui exprime un complément circonstanciel du lieu de tendance, indique que ce verbe doit exprimer un mouvement qui puisse s'adapter à cette tendance vers un terme : le concours de toutes ces circonstances assigne exclusivement à l'analyse le verbe *ferunt*. 2°. *Quo* est un adverbe conjonctif, qui suppose un antécédent ; & la suppression de cet antécédent indique aussi que la phrase est interrogative : ainsi, l'analyse doit *suppléer* & le verbe interrogatif & l'antécédent de *quo*, qui servira de complément à ce verbe (*voyez* Interrogatif, Relatif) : le verbe interrogatif est *dic*, auquel on peut ajouter *mihi*, ainsi que Virgile lui-même l'a dit au commencement de sa troisième Églogue, *Dic mihi, Dameta, cujum pecus* : le complément objectif de *dic* sera *eum locum*, exigé par le sens de *quo* ; par conséquent le *Supplément* total qui doit précéder *quo*, c'est *dic mihi eum locum*. La construction analytique pleine est donc : *Mæri* dic mihi eum locum *quo pedes* ferunt *te* ; où l'on voit un *Supplément* d'un seul mot *ferunt*, & un autre de quatre, *dic mihi eum locum*.

Quoique la pensée soit essenciellement une & indivisible, la parole ne peut en faire la peinture, qu'au moyen de la distinction des parties que l'analyse y envisage dans un ordre successif. Mais cette décomposition même oppose, à l'activité de l'esprit qui pense, des embarras qui se renouvellent sans cesse, & donne, à la curiosité agissante de ceux qui écoutent ou qui lisent un discours, des entraves sans fin. De là la nécessité générale de ne mettre, dans chaque phrase, que les mots qui y sont les plus nécessaires, & de supprimer les autres, tant pour aider l'activité de l'esprit, que pour se raprocher le plus qu'il est possible de l'unité indivisible de la pensée, dont la parole fait la peinture.

Est brevitate opus, ut currat sententia, neu se
Impediat verbis lassas onerantibus aures.

Ce que dit ici Horace (I. *Sat.* x, 9, 10) pour caractériser le style de la Satire, nous pouvons donc en faire un principe général de l'Élocution ; & ce principe est d'une nécessité si grande & si universellement sentie, qu'il a influé sur la syntaxe de toutes les langues : point de langues sans ellipses, & même sans de fréquentes ellipses. Mais on doit regarder comme la devise caractéristique de l'Ellipse ce mot de Cicéron, *Obstat quidquid non adjuvat* : on n'y supprime en effet que ce qui est superflu pour l'intelligence du sens ; & ce qu'on supprime n'est superflu, que parce qu'il est assez désigné par ce qui reste.

Il ne faut donc pas s'imaginer que le choix & la manière des *Supplements* soient abandonnés au caprice des particuliers, ni même que quelques exemples autorisés par l'usage d'une langue puissent y fonder une loi générale d'analogie : l'Ellipse est elle-même une exception à un principe général, qui ne doit & qui ne peut être anéanti ; & il le seroit par le fait, si l'exception devenoit générale. L'usage, par exemple, de la langue latine permet de dire elliptiquement, *Vivere Romæ, Lugduni* (vivre à Rome, à Lyon), au lieu de la phrase pleine, *Vivere in urbe Romæ, in urbe Lugduni* ; mais on feroit un solécisme, si on alloit dire, par une fausse analogie, *vivere Athenarum* pour *in urbe Athenarum*, ou pour *Athenis* (vivre à Athènes), *ire Romæ, Lugduni*, pour *ire in urbem Romæ, in urbem Lugduni*, ou pour *ire Romam, Lugdunum* (aller à Rome, à Lyon) : c'est que *vivere Romæ, Lugduni* est une phrase que l'usage n'autorise, que pour les noms propres de villes qui sont singuliers & de l'une des deux premières déclinaisons, quand ces villes sont le lieu de la scène,

ou, comme disent les Rudiments, à la question *ubi;* dans d'autres circonstances, l'usage veut que l'on suive l'analogie générale, ou n'en permet que des écarts d'une autre espèce.

Or s'il est vrai, comme on ne peut pas en douter, qu'une ellipse usitée ne peut pas fonder une analogie générale ; c'est une conséquence nécessaire aussi, que de l'analogie générale on ne peut pas conclure contre la réalité de l'ellipse particulière. C'est pourtant ce que fait, dans sa préface, l'auteur d'un *Rudiment.* » Il ne rencontre pas plus » juste, dit-il en parlant de Sanctius, quand il » dit que cette phrase, *natus Romæ*, est l'abrégé » de celle-ci, *natus in urbe Romæ;* puisque, » avec son principe, on diroit également *natus* » *Athenarum*, qui seroit aussi l'abrégé de celle-» ci, *natus in urbe Athenarum* ». Il est évident que cet auteur prend acte de l'analogie générale, qui ne permet pas de dire à la faveur de l'Ellipse, *natus Athenarum*, pour en conclure que, quoiqu'on dise *natus Romæ*, ce n'est point une expression elliptique. Mais cette conséquence, comme on vient de le dire, n'est point légitime, parce qu'elle suppose qu'une exception une fois constatée, peut fonder une loi générale & destructive de l'analogie, dont elle n'est qu'une exception.

S'il falloit admettre cette conséquence, qui empêcheroit qu'on ne dît à cet auteur, qu'il est certain que *natus Romæ* est une phrase très-bonne & très-latine, & que par conséquent on peut dire, par analogie, *Natus Athenarum*, *natus Avenionis?* S'il donne à cette objection quelque réponse plausible, je l'adopte pour détruire l'objection qu'il fait lui-même à Sanctius ; & je reviens à ce que j'ai d'abord avancé, que le choix & la manière des ellipses ne sont point abandonnés au caprice des particuliers, parce que ce sont des transgressions d'une loi générale, à laquelle il ne peut être dérogé que sous l'autorité incommunicable du législateur, de l'Usage en un mot,

Quem penes arbitrium est, & jus, & norma loquendi.

Mais si la plénitude grammaticale est nécessaire à l'intégrité de l'expression & à l'intelligence de la pensée ; l'Usage lui-même peut-il étendre ses droits jusqu'à compromettre la clarté de l'énonciation, en supprimant des mots nécessaires à la netteté & même à la vérité de l'image que la parole doit tracer ? Non sans doute, & l'autorité de ce législateur suprême de la parole, loin de pouvoir y établir des lois opposées à la communication claire des pensées des hommes, qui en est la fin, n'est au contraire sans bornes, que pour en perfectionner l'exercice. C'est pourquoi, s'il autorise un tour elliptique pour donner à la phrase le mérite de la brièveté ou de l'énergie, il a soin d'y conserver quelque mot qui indique, par quelque endroit, la suppression & l'espèce des mots supprimés.

Ici, c'est un cas qui est essenciellement destiné à caractériser ou le complément simple d'une préposition, ou le complément objectif d'un verbe, ou le complément déterminatif d'un nom appellatif; & quoique la préposition, le verbe, ou le nom appellatif ne soient pas exprimés, ils sont indiqués par ce cas, & entièrement déterminés par l'ensemble de la phrase : *Quem Minerva omnes artes edocuit*, suppl. *ad omnes artes; Ne sus Minervam*, suppl. *doceat ; Ad Minervæ*, suppl. *ædes.*

Là, c'est un mot conjonctif qui suppose un antécédent, lequel est suffisamment indiqué par la nature même du mot conjonctif & par les circonstances de la phrase ; souvent cet antécédent, quand il est *suppléé*, se trouve lui-même dans l'un des cas que l'on vient de marquer, & il exige ou un nom appellatif, ou un verbe, ou une préposition : *Quando venies ?* suppl. *dic mihi illud tempus*, ou *quæro illud tempus ; Quo vadis ?* suppl. *dic mihi*, ou *quæro illum locum*, &c. *Voyez* RELATIF, INTERROGATIF.

Ailleurs une simple inversion, qui déroge à la construction ordinaire, devient le signe usuel d'une ellipse dont le *Supplément* est indiqué par le sens : *Viendras-tu*, c'est à dire, *dismoi si tu viendras ; Dussions-nous l'acheter*, c'est à dire, *quoique nous dussions l'acheter ; Que ne l'ai-je vu !* c'est à dire, *je suis fâché de ce que je ne l'ai pas vu*, &c.

Partout enfin ceux qui entendent la langue reconnoissent, à quelque marque infaillible, ce qu'il peut y avoir de supprimé dans la construction analytique, & ce qu'il convient de *suppléer* pour en rétablir l'intégrité.

L'art de *suppléer* se réduit en général à deux points capitaux, que Sanctius exprime ainsi (*Minerv. IV*, ij) : *Ego illa tantum* supplenda *præcipio, quæ veneranda illa* supplevit *Antiquitas, aut ea sine quibus grammatica ratio constare non potest.* La première règle, de ne *suppléer* que d'après les anciens, quand les anciens fournissent des phrases pleines qui ont ou le même sens ou un sens analogue à celui dont il s'agit ; cette première règle, dis-je, est fondée évidemment sur ce qu'il faut aprendre à parler une langue comme on la parle, & que cela ne peut se faire que par l'imitation de ceux qui sont reconnus pour l'avoir le mieux parlée. Mais comme il y a quantité d'ellipses tellement autorisées dans toutes les circonstances, qu'il n'est pas possible d'en justifier les *Suppléments* par des exemples où ils ne soient pas supprimés ; il faut bien se contenter alors de ceux qui sont indiqués par la Logique grammaticale, en se raprochant d'ailleurs, le plus qu'il est possible, de l'analogie & des usages de la langue dont il est question : c'est le sens de la seconde règle, qui autorise à juste titre les *Suppléments*, *sine quibus grammatica ratio constare non potest.*

On objecte que ces additions, faites au texte par forme de *Supplément*, ne servent qu'à en énerver le

ſtyle par des paroles ſuperflues & des circonlocutions inutiles & fatigantes, *verbis laſſas onerantibus aures;* ce qui eſt expreſſément défendu par Horace, & par le ſimple bon ſens, qui eſt de toutes les langues : que d'ailleurs, ſi, au défaut des exemples & de l'autorité, l'on ſe permet de faire dépendre l'art des *Suppléments* des vûes de la conſtruction analytique, telle qu'on l'a montrée dans les différents articles de cet ouvrage qui ont pu en donner occaſion; il arrivera ſouvent d'ajouter le barbariſme à la battologie, ce qui eſt détruire plus tôt qu'aprofondir l'eſprit de la langue.

J'ai déja répondu ailleurs (*voyez* SUBJONCTIF, *à la fin*) que le danger d'énerver le ſtyle par les *Suppléments* eſt abſolument chimérique, puiſqu'on les donne, non comme des locutions uſitées, mais au contraire comme des locutions évitées par les bons écrivains, leſquelles cependant doivent être enviſagées comme des dévelopements analytiques de la phraſe uſuelle. Ce n'eſt en effet qu'au moyen de ces *Suppléments* que les propoſitions elliptiques ſont intelligibles; non qu'il ſoit néceſſaire de les exprimer quand on parle, parce qu'alors il n'y auroit plus d'Ellipſe, ni de propriété dans le langage; mais il eſt indiſpenſable de les reconnoître & de les aſſigner, quand on étudie une langue étrangère, parce qu'il eſt impoſſible d'en concevoir le ſens entier & d'en ſaiſir toute l'énergie, ſi l'on ne va juſqu'à en aprofondir la raiſon grammaticale. Il eſt mieux, à la vérité, de puiſer, quand on le peut, ces *Suppléments* analytiques dans les meilleures ſources, parce que c'eſt ſe perfectionner d'autant dans la pratique du bon uſage; mais quand ce ſecours vient à manquer, il faut hardiment le remplacer comme on peut, quoiqu'il faille toujours ſuivre l'analogie générale : dans ce cas, plus les *Suppléments* paroiſſent lâches, horribles, barbares, plus on voit la raiſon qui en a amené la ſuppreſſion malgré l'enchaînement des idées grammaticales, dont l'empreinte ſubſiſte toujours, lors même qu'il eſt rompu par l'Ellipſe. Mais auſſi plus on eſt convaincu de la réalité de l'Ellipſe, par la nature des relations dont les ſignes ſubſiſtent encore dans les mots que conſerve la phraſe uſuelle; plus on doit avouer la néceſſité du *Supplément* pour aprofondir le ſens de la phraſe elliptique, qui ne peut jamais être que le réſultat de la liaiſon grammaticale de tous les mots qui concourent à l'exprimer. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) SUPPLÉTIF, VE, adj. Qui ſert à ſuppléer. J'ai ôſé introduire ce mot, abſolument nouveau, dans le ſyſtême de ma *Grammaire générale*, comme un terme technique néceſſaire aux vûes de ce ſyſtême; & je vas en rendre compte.

Il y a des mots dont le ſens général eſt ſuſceptible de différents degrés de détermination & de reſtriction; tels ſont les noms appellatifs, les adjectifs phyſiques, les verbes, &c. Il arrive fréquemment que la détermination de ces mots ſe fait par la déſignation de quelque raport : *roi* DE FRANCE, VÉRITABLEMENT *roi; honnête* SANS AFFECTATION, SINCÈREMENT *honnête; aimer* AVEC TENDRESSE, *aimer* TENDREMENT; &c. Il eſt évident que les expreſſions *de France, véritablement, ſans affectation, ſincèrement, avec tendreſſe*, & *tendrement*, ajoûtent, à la ſignification du nom *roi*, de l'adjectif *honnête*, & du verbe *aimer*, des idées acceſſoires de relation à *la France*, à *la vérité*, à *l'affectation*, à *la ſincérité*, à *la tendreſſe;* & que ces idées acceſſoires font enviſager le ſens principal des mots auxquels elles ſont ajoutées, tout autrement qu'il ne ſe préſente dans les mots ſeuls *roi, honnête, aimer.*

Or ces idées acceſſoires ſont liées aux mots principaux, ou par des prépoſitions, *de, ſans, avec*, ou par des adverbes, *véritablement, ſincèrement, tendrement.* Voilà donc, dans le langage, deux eſpèces de mots, dont la deſtination commune eſt de *ſuppleer* les idées acceſſoires de relation qui doivent être ajoutées à la ſignification primitive des mots généraux qui en ſont ſuſceptibles. N'eſt-il pas convenable, pour les caractériſer également par une dénomination commune & analogue à leur ſervice commun, de les nommer mots *ſupplétifs* ou ſimplément *Supplétifs.* Les *Supplétifs* ſeroient un genre de mots, qui ſe diviſeroit en deux eſpèces, les Prépoſitions & les Adverbes.

J'ai propoſé ailleurs (*voyez* ADVERBE) de comprendre ces deux eſpèces ſous le nom général d'*Adverbe;* & dans ce cas, de nommer *Adverbes indicatifs* les mots qu'on appelle *Prépoſitions*, & *Adverbes connotatifs* ceux qu'on nomme ſimplement *Adverbes.* On peut choiſir entre ces deux manières; mais je crois qu'il faut opter pour l'une des deux, ſi l'on veut mettre de l'ordre dans ſes idées & de la juſteſſe dans le ſyſtême des mots. (*M.* BEAUZÉE.)

SUPPOSITIF, v. a. *Grammaire.* Le françois, l'italien, l'eſpagnol, l'allemand ont admis dans leur conjugaiſon un mode particulier, qui eſt inconnu aux hébreux, aux grecs, & aux latins : *Je ferois, j'aurois fait, j'aurois eu fait, je devrois faire.*

Ce mode eſt perſonnel, parce qu'il reçoit dans chacun de ſes temps les inflexions & les terminaiſons perſonnelles & numériques, qui ſervent à caractériſer, par la concordance, l'application actuelle du verbe à tel ſujet déterminé : *Je ferois, tu ferois, il feroit; nous ferions, vous feriez, ils feroient.*

Ce mode eſt direct, parce qu'il peut conſtituer par lui-même la propoſition principale, ou l'expreſſion immédiate de la penſée : *Je lirois volontiers cet ouvrage.*

Enfin c'eſt un mode mixte, parce qu'il ajoûte à l'idée fondamentale du verbe l'idée accidentelle d'hypothèſe & de *ſuppoſition;* il n'énonce pas l'exiſtence d'une manière abſolue, ce n'eſt que dépendamment d'une *ſuppoſition* particulière : *Je lirois volontiers cet ouvrage, ſi je l'avois.*

Parce que ce mode est direct, quelques-uns de nos grammairiens en ont regardé les temps comme apartenants au mode indicatif. Restaut en admet deux à la fin de l'indicatif : l'un, qu'il appelle *conditionnel présent*, comme *je ferois* ; & l'autre, qu'il nomme *conditionnel passé*, comme *j'aurois fait*. Le P. Buffier les raporte aussi à l'indicatif, & il les appelle *temps incertains* : mais il est évident que c'est confondre un mode qui n'exprime l'existence que d'une manière conditionnelle, avec un autre qui l'exprime d'une manière absolue, ainsi que le premier de ces grammairiens le reconnoît lui-même par la dénomination de *conditionnel* : ces deux modes, à la vérité, conviennent en ce qu'ils sont directs : mais ils diffèrent en ce que l'un est pur & l'autre mixte ; ce qui doit empécher qu'on ne les confonde. C'est de même parce que l'indicatif & l'impératif sont également directs, que les grammairiens hébreux ont regardé l'impératif comme un simple temps de l'indicatif ; mais c'est parce que l'indicatif est pur & l'impératif mixte, que les autres grammairiens distinguent ces deux modes. La raison qu'ils ont eue à cet égard, est la même dans le cas présent ; ils doivent donc en tirer la même conséquence. Quelque frapante qu'elle soit, je ne sache pourtant aucun grammairien étranger qui l'ait appliquée aux conjugaisons des verbes de sa langue : & par raport à la nôtre, il n'y a que l'abbé Girard qui l'ait sentie & réduite en pratique, sans même avoir déterminé à suivre ses traces, aucun des grammairiens qui ont écrit depuis l'édition de ses *Vrais principes* ; comme s'ils trouvoient plus honorable d'errer à la suite des anciens que l'on ne fait que copier, que d'adopter une vérité mise au jour par un moderne que l'on craint de reconnoître pour maître.

D'autres grammairiens ont raporté au mode subjonctif les temps de celui-ci. L'abbé Regnier appelle l'un *premier futur*, comme *je ferois*, & l'autre *second futur composé*, comme *j'aurois fait*. La Touche les place de même au subjonctif, qu'il appelle *conjonctif* ; *je ferois*, selon lui, en est un second imparfait, ou l'imparfait conditionnel ; *j'aurois fait* en est le second plusque-parfait, ou le plusque-parfait conditionnel. C'est la méthode de la plupart de nos rudimentaires latins, qui traduisent de deux manières ce qu'ils appellent l'*imparfait* & le *plusque-parfait* du subjonctif : *facerem* (que je fisse, ou je ferois) ; *fecissem*, que j'eusse fait, ou j'aurois fait. C'est une erreur évidente que j'ai démontrée *au mot* SUBJONCTIF, *n*. 1 ; & c'est confondre un mode direct avec un oblique.

Cette méprise vient, comme tant d'autres, d'une application gauche de la Grammaire latine à la langue françoise. Dans le cas où nous disons *je ferois, j'aurois fait*, les latinistes ont vu que communément ils devoient dire *facerem, fecissem*, de même que quand ils ont à rendre nos expressions, *je fisse, j'eusse fait* ; & comme ils n'ont pas ôsé imaginer que nos langues modernes pussent avoir d'autres modes ou d'autres temps que la latine, ils n'ont pu en conclure autre chose, sinon que nous rendons de deux manières l'imparfait & le plusque-parfait du subjonctif latin.

Mais examinons cette conséquence. Tout le monde conviendra sans doute que *je ferois* & *je fisse* ne sont pas synonymes, puisque *je ferois* est direct & conditionnel, & que *je fisse* est oblique & absolu : or il n'est pas possible qu'un seul & unique mot d'une autre langue réponde à deux significations si différentes entre elles dans la nôtre, à moins qu'on ne suppose cette langue absolument barbare & informe. Je sais bien qu'on objectera que les latins se servent des mêmes temps du subjonctif, & pour les phrases que nous regardons comme obliques ou subjonctives, & pour celles que nous regardons comme directes & conditionnelles ; & je conviens moi-même de la vérité du fait. Mais cela ne se fait qu'au moyen d'une ellipse, dont le supplément ramène toujours les temps dont il s'agit à la signification du subjonctif : *Illud si scissem, ad id litteras meas accommodassem* (Cic) ; c'est à dire analytiquement, *si* res fuerat ita ut *scissem illud*, res erat ita ut *accommodassem ad id meas litteras* (si la chose avoit été de manière que je l'eusse su, la chose étoit de manière que j'y eusse adapté ma lettre). On voit, même dans la traduction littérale, que je n'ai employé aucun des temps dont il s'agit ici, parce que le tour analytique m'en a épargné le besoin ; les latins ont conservé l'empreinte de cette construction, en gardant le subjonctif *scissem, accommodassem* ; mais ils ont abrégé par une ellipse, dont le supplément est suffisamment indiqué par ces subjonctifs mêmes & par le *si*. Notre usage nous donne ici la même licence, & nous pouvons dire, *si je l'eusse su, j'y eusse adapté ma lettre* : mais c'est, comme en latin, une véritable ellipse, puisque *j'eusse su, j'eusse adapté*, sont en effet du mode subjonctif, qui suppose une conjonction & une proposition principale, dont le verbe doit être à un mode direct ; & ceci prouve que Restaut se trompe encore & n'a pas assez aprofondi la différence des mots, quand il rend son prétendu conditionnel passé de l'indicatif par *j'aurois fait* ou *j'eusse fait* ; c'est confondre le direct & l'oblique.

C'est encore la même chose en latin, mais non pas en françois, lorsqu'il s'agit du temps simple appelé communément *imparfait*. Quand Ovide dit, *Si possem, sanior essem* ; c'est au lieu de dire analytiquement, *si* res erat ita ut *possem*, res est ita ut *essem sanior* (si la chose étoit de manière que je pusse, la chose est de manière que je fusse plus sage). Dans cette traduction littérale, je ne fais encore usage d'aucun temps conditionnel ; j'en suis dispensé par le tour analytique que les latins n'ont fait qu'abréger, comme dans le premier exemple. Mais ce que notre usage a autorisé à l'égard de ce premier exemple, il ne l'autorise pas ici, & nous ne pouvons pas dire elliptiquement,

Si je pusse je fusse plus sage : c'est l'interdiction de cette ellipse qui nous a mis dans le cas d'adopter, ou l'ennuyeuse circonlocution du tour analytique, ou la formation d'un mode exprès ; le goût de la brièveté a décidé notre choix, & nous disons, par le mode *suppositif*, *je* SEROIS *plus sage*, *si je pouvois.* La nécessité ayant établi ce temps du mode *suppositif*, l'analogie lui a accordé tous les autres dont il est susceptible ; & quoique nous puissions rendre la première phrase latine par le subjonctif au moyen de l'ellipse, nous pouvons la rendre encore par le *Suppositif* sans aucune ellipse ; *si je l'avois su*, *j'y* AUROIS ADAPTÉ *ma lettre.*

Il arrive souvent aux habitants de nos provinces voisines de l'Espagne, de joindre au *si* un temps du *Suppositif* ; c'est une imitation déplacée de la phrase espagnole qui autorise cet usage : mais la phrase françoise le rejette, & nous disons *si j'étois*, *si j'avois été*, & non pas *si je serois*, *si j'aurois été*, quoique les espagnols disent *si estuviéra*, *si uviéra estado.*

J'ai mieux aimé donner à ce mode le nom de *Suppositif*, avec l'abbé Girard, que celui de *Conditionnel ;* mais la raison de mon choix est fort différente de la sienne : c'est que la terminaison est semblable à celle des noms des autres modes, & qu'elle annonce la destination de la chose nommée, laquelle est spécifiée par le commencement du mot *Suppositif*, qui sert à la *supposition*, à l'hypothèse ; comme *Impératif*, qui sert au commandement ; *Subjonctif*, qui sert à la subordination des propositions dépendantes, *&c.* Tous les adjectifs françois terminés en *if* & *ive*, comme les latins en *ivus*, *iva*, *ivum*, ont le même sens, qui est fondé sur l'origine de cette terminaison.

Pour ce qui regarde le détail des temps du *Suppositif*, *voyez* TEMPS. (*M.* BEAUZÉE.)

SUPPOSITION DES ANCIENS AUTEURS. *Littérature.* Comme il importe encore d'anéantir l'hypothèse bizarre du P. Hardouin, qui a tenté d'établir la *Supposition* de la plupart des anciens auteurs ; je vas raporter ici cinq arguments décisifs, par lesquels M. des Vignoles a sapé pour toujours le systême imaginaire du jésuite trop audacieux.

Le premier argument qu'il emploie, c'est que, dans les anciens historiens, comme Thucydide, Diodore de Sicile, Tite-Live, & autres, que le P. Hardouin regarde comme supposés, on trouve plusieurs éclipses de soleil & de lune marquées, qui s'accordent avec les Tables astronomiques, & dont les chronologues spécifient le jour dans l'année Julienne proleptique avec exactitude. Comment concevoir que des moines du treizième siècle, fabricateurs de tous ces anciens ouvrages selon le P. Hardouin, ayent eu des Tables semblables à celles que le roi Alphonse fit faire depuis ? M. des Vignoles répond en même temps à une objection tirée de Pline, & il prouve que ce que Pline dit n'est nullement propre à invalider le témoignage des autres écrivains.

En second lieu, on demande au P. Hardouin, où des moines françois du treizième siècle auroient trouvé la suite des archontes athéniens, qui cadre parfaitement avec des inscriptions anciennes qu'ils n'avoient jamais vues & avec toute l'Histoire.

Les Fastes des consuls romains fournissent un troisième argument de la même force ; d'où ces faussaires ont-ils eu ces Fastes, pour les insérer dans leur Tite-Live, dans leur Diodore, & dans leur Denis d'Halycarnasse, en sorte qu'ils s'accordent avec les Fastes capitolins déterrés depuis peu ?

En quatrième lieu, M. des Vignoles demande d'où ils ont su les noms & la suite des mois athéniens, puisque l'on a disputé jusqu'au siècle passé de leur suite, & que ce n'est qu'alors qu'il a paru, par divers monuments & par les inscriptions, que Joseph Scaliger l'avoit bien marquée ? Il falloit que ces moines, du treizième siècle fussent bien habiles, pour savoir ce qui étoit inconnu aux plus savants hommes du seizième & du dix-septième siècle.

On peut tirer un nouvel argument des Olympiades, qui se trouvent si bien placées dans les historiens grecs prétendus supposés.

On voit, du premier coup d'œil, que ces cinq arguments sont sans réplique : mais l'on en sentira encore mieux toute la force, si l'on se donne la peine de lire les *Vindiciæ veterum scriptorum*, que M. Lacroze publia en 1708, contre l'étrange paradoxe, ou, pour mieux dire, la dangereuse hérésie du P. Hardouin ; car c'en est une que de travailler à détruire les monuments antiques grecs & latins, qui font aujourdhui la gloire de nos études & le principal ornement de nos bibliothèques. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

SÛR, CERTAIN. *Synonymes. Sûr* se dit des choses ou des personnes sur lesquelles on peut compter, auxquelles on peut se fier : *Certain*, des choses qu'on peut assûrer. Exemple : *Cette nouvelle est* certaine, *car elle me vient d'une source très*-sûre. On dit, Un ami *sûr*, un espion *sûr ; & non pas un ami* certain, un espion *certain.*

Certain ne se dit que des choses, à moins qu'il ne soit question de la personne même qui a la *Certitude.* Je suis *certain* de ce fait. Ce fait est très-*certain.* Cet historien est un témoin très-*sûr* dans les choses qu'il raconte, parce qu'il ne dit rien dont il ne soit bien *certain.* Mais on ne dit point, Un historien *certain*, pour dire, Un historien qui ne dit que des choses *certaines.*

Sûr se construit avec *de* & avec *dans ; Certain* se construit avec *de* seulement. Je suis *sûr* de ce fait. Il est *sûr* dans le commerce. Je suis *certain* de son arrivée.

En matière de Science, *Certain* se dit plus tôt que *Sûr.* Les propositions de Géométrie sont *certaines Voyez* CERTAIN, SUR, ASSURÉ. *Synonim.* (*D'*ALEMBERT.)

(N.) SURCOMPOSÉ,

(N.) SURCOMPOSÉ, adj. L'abbé de Dangeau (*Opusc. sur la lang. franç.* pages 177, 178) appelle Temps *surcomposés*, certains Temps de nos verbes qui prennent pour leur formation un double auxiliaire, c'est à dire (pour rendre raison du mot), dans lesquels on ajoûte un second auxiliaire *sur* le Temps déja *composé* d'un autre auxiliaire : comme *j'AI EU chanté; j'AVOIS EU fini; j'AURAI EU terminé; j'AUROIS EU conclu; j'AI ÉTÉ, j'AVOIS ÉTÉ, j'AURAI ÉTÉ, j'AUROIS ÉTÉ arrivé;* quand *je me SUIS EU ravisé;* &c.

Je dirai (*art.* TEMPS) ce qu'il faut penser de cette dénomination, & quelle est la vraie nature de ces Temps. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) SURFACE, SUPERFICIE. *Synonymes.*

C'est le dehors, la partie extérieure & sensible des corps : telle est l'idée commune qui rend ces mots synonymes. Ils le sont même par leur composition matérielle, puisque par là l'un & l'autre signifient *La face de dessus* : la seule différence qui les distingue à cet égard, c'est que le mot *Surface* est composé de deux mots françois; & le mot *Superficie* est fait des deux mots latins correspondants, ce qui lui donne un air un peu plus savant, & a probablement influé sur l'usage qu'on en fait.

On dit *Surface*, quand on ne veut parler que de ce qui est extérieur & visible, sans aucun égard à ce qui ne paroît point. On dit *Superficie*, quand on a dessein de mettre ce qui paroît au dehors en opposition avec ce qui ne paroît pas & qui est caché au dedans.

De tous les animaux qui couvrent la *Surface* de la terre, il n'y a que l'homme qui soit capable de connoître toutes les propriétés de ce globe : & entre les hommes, la plupart n'en aperçoivent que la *Superficie*; il n'y a que l'œil perçant d'un petit nombre de philosophes, qui sache en pénétrer l'intérieur.

Cette distinction passe de même au sens figuré; & de là vient que l'on dit de ces esprits vains, qui, pour se faire valoir en parlant de tout, font des excursions légères dans tous les genres de connoissances, sans en aprofondir aucun, qu'ils ne connoissent que la *Superficie* des choses, qu'ils n'en ont que des notions *superficielles*. (*M. BEAUZÉE.*)

SURNOM, s. m. signifie un nom ajouté au nom propre ou au nom de baptême, pour désigner la personne de telle ou telle famille. *Voyez* NOM.

Cet usage fut introduit d'abord par les anciens romains, qui prenoient des noms héréditaires; & ce fut à l'occasion de leur alliance avec les sabins, dont le traité fut confirmé, à condition que les romains mettroient devant leur nom un nom sabin, & que les sabins mettroient un nom romain avant leur nom propre.

Ces noms nouveaux devinrent des noms de familles ou des *Surnoms*, & les noms anciens continuèrent d'être des noms personnels : les premiers s'appeloient *Cognomina* & *Gentilitia nomina*; & les derniers s'appeloient *Prænomina*. *Voyez* PRÉNOM.

Quand les françois & les anglois commencèrent à faire usage des premiers, on les appeloit *Surnoms*, non pas que ce fussent les noms du père, mais parce que, selon Cambden, on les ajoutoit aux noms personnels; ou plus tôt parce que, selon Du Cange, ce nom de famille se mettoit au commencement, au dessus du nom personnel, de cette manière :

De Bourbon
Louis.

Au lieu de *Surnoms*, les hébreux, pour conserver la mémoire de leurs tribus, ont coutume de prendre le nom de leur père, en y ajoutant le mot de *Ben*, fils; comme *Melchi ben Addi*, *Addi ben Cosam*, &c : de même les grecs disoient, *Icare*, *fils de Dédale*; *Dédale*, *fils d'Eussalme*, &c : les anciens Saxons disoient, *Conrald*, *fils de Céowald*; *Céowald*, *fils de Cut* : les anciens normands disoient, *Jean*, *fitz Robert* : *Robert*, *fitz Ralph*, &c : ce qui subsiste encore en Irlande & en Moscovie, où les czars ont joint leurs noms à ceux de leurs pères; ainsi, le czar Pierre se nommoit *Pierre Alexiowitz*, c'est à dire, *Pierre*, *fils d'Alexis*.

Scaliger ajoûte que les arabes prennent le nom ou le *Surnom* de leurs pères, sans se servir de leur nom personnel, comme *aven Pace*, *aven Zoar*, c'est à dire, *fils de Pace*, *fils de Zoar*, &c. Si *Pace* avoit un fils & qu'à sa circoncision on l'eût appelé *Haly*, ce fils auroit pris le nom d'*aven Pace*, sans faire mention d'*Haly*; mais le fils de ce dernier se seroit appelé *aven Haly*, quelque autre nom qu'il eût reçu à la circoncision, *&c.*

Les romains, par succession de temps, multiplièrent leurs *Surnoms*; & outre le nom général de leur famille, ou *nomen Gentilitium*, ils en adoptoient un autre particulier, pour distinguer la branche de la famille, ce qu'ils appeloient *Cognomen*; & quelquefois un troisième, par raport à quelque action ou distinction personnelle, comme étoient le nom d'*Africanus*, pris par Scipion, & celui de *Torquatus*, pris par Manlius.

Ces trois différentes sortes de *Surnoms* avoient aussi leurs noms différents; savoir, *Nomen*, *Cognomen*, & *Agnomen* : mais les deux derniers n'étoient point héréditaires, parce que, dans le fond, ce n'étoient que des espèces de sobriquets,

furtout quand ces noms ne marquoient ni une bonne ni une mauvaiſe qualité. Spanheim a traité avec beaucoup d'exactitude ce qui regarde les noms & les *Surnoms* des romains (*De præſt. & uſu numiſm. diſſ.* x).

Les latins ont été imités en cela par les autres nations qui, outre l'ordre numéral de ſucceſſion, qui étoit ſuffiſant pour diſtinguer les princes, leur ont de plus donné divers *Surnoms* pour les diſtinguer, tirés de quelque vertu ou action éclatante, ou même de quelque qualité corporelle : ainſi, parmi nos rois, dans ceux-là ſeuls qui ont porté le nom de *Philippe*, nous trouvons Philippe *auguſte* ou *le conquérant*, Philippe *le hardi*, Philippe *le bel*, Philippe *le long*; & dans ceux du nom de *Louis*, Louis *d'outremer*, Louis *le débonnaire*, Louis *le gros*, Louis *le jeune*, Louis *le père du peuple*, Louis *le juſte*, Louis *le grand*, Louis *le bien-aimé*, &c. Dans l'hiſtoire d'Angleterre, nous trouvons qu'Edgar fut *ſurnommé le paiſible;* Helred, *le pareſſeux;* Edmond, *côte de fer;* Harold, *patte de lièvre;* Guillaume, *le bâtard;* Henri, *beauclerc;* Jean, *ſans terre;* &c.

Mais les fils de ces princes n'adoptèrent point ces noms : Cambden & autres trouvent étrange que *Plantagenet* ait été le *Surnom* de la famille royale d'Angleterre, juſqu'au roi Henri VII; & *Tydur* ou *Tudor*, le *Surnom* des rois d'Angleterre, depuis Henri VII juſqu'à Jâques I; *Stuard*, le *Surnom* des rois depuis Jâques I juſqu'à Georges I; *Valois*, le *Surnom* de la dernière race des rois de France; *Bourbon*, le *Surnom* de la famille régnante; *Oldembourg*, le *Surnom* des rois de Danemarck; & *Habſbourg*, le *Surnom* de famille des empereurs de la Maiſon d'Autriche.

Ducheſne obſerve que les *Surnoms* étoient inconnus en France avant l'année 987, lorſque les ſeigneurs commencèrent à prendre les noms de leurs domaines. Cambden raporte que l'on commença à les prendre en Angleterre un peu avant la conquête qui ſe fit ſous le roi Édouard le confeſſeur : mais il ajoûte que cette coutume ne fut pas établie parfaitement parmi le commun du peuple avant le règne d'Édouard II; car juſqu'alors on ne prenoit que le nom de ſon père : ſi, par exemple, le père s'appeloit *Richard*, le fils prenoit le nom de *Richard ſon*, c'eſt à dire, *fils de Richard;* mais depuis ce temps-là l'uſage des *Surnoms* fut établi, à ce que diſent quelques auteurs, par un acte du Parlement.

Les plus anciens *Surnoms* ſont ceux que l'on trouve dans le grand cadaſtre ou terrier d'Angleterre, & dont la plupart ſont des noms de places, devant leſquelles on met la particule *de* : comme *Godefridus de Mannevilla*, *Walterus de Vernon*, *Robert de Oyly*, &c.

D'autres prenoient le nom de leurs pères, comme *Gulielmus filius Oſberni;* d'autres, le nom de leur charges, comme *Eudo Dapifer*, *Gulielmus Camerarius*, *Giſlebertus Cocus*, &c. Mais les ſimples particuliers ne prenoient que leurs noms de baptême, ſans y ajouter aucun *Surnom.*

En Suède, perſonne ne prit de *Surnom* avant l'année 1514; & le commun du peuple n'en prend point encore aujourdhui, non plus que les irlandois, polonois, bohémiens, *&c.*

Ceux du pays de Galles n'en prennent que depuis peu, encore ne ſont-ils formés que par la ſuppreſſion de l'*a* dans le mot *ap*, dont ils ajoûtent le *p* au nom de leur père : comme au lieu de dire *Evan ap Rice*, ils diſent aujourdhui *Evan Price*, &c.

Du Tillet ſoutient qu'originairement tous les *Surnoms* furent donnés par forme de ſobriquets; & il ajoûte que tous ces *Surnoms* ſont ſignificatifs & intelligibles pour ceux qui entendent les anciens dialectes des différents pays.

La plupart des *Surnoms* anglois & ceux des plus grandes familles, ſont des noms de terres de Normandie, où avoient leurs domaines ceux qui paſſèrent en Angleterre avec Guillaume le conquérant, & qui portèrent les premiers ces noms; tels ſont les noms *Mortimer* ou *Mortemart*, *Warren* ou *Varennes*, *Albigny* ou *Aubigny*, *Piercy*, *d'Évreux*, *Tankerville*, *Neuil*, *Montfort*, &c. Il ajoûte qu'il n'y a pas un village en Normandie qui n'ait donné le nom à quelque famille d'Angleterre. Les autres *Surnoms* dérivent des places d'Angleterre, comme *Aſton*, *Sutton*, *Wotton*, &c.

Parmi les anciens ſaxons, les particuliers prenoient le nom de baptême de leur père ou de leur mère, en y ajoutant le mot *fitz* : pluſieurs prenoient le *Surnom* de leur métier, comme *Jean Maréchal*, *Paul Charpentier*, *Jâques Tailleur*, *François Tiſſerand*, &c; d'autres, celui de leur office, comme *Portier*, *Cuiſinier*, *Sommelier*, *Berger*, *Charretier*, &c; d'autres, de leur complexion, comme *Fairfax*, c'eſt à dire, *beaux-cheveux*, *blond* ou *jaune* ; d'autres, des noms d'oiſeaux, comme *Roitelet*, *Pinſon*, &c; d'autres, des noms d'animaux, comme *Mouton*, *Lièvre*, *Cerf*, &c; d'autres, des noms de ſaints, *&c.*

En France les noms de famille ſont héréditaires, tant pour les roturiers que pour les nobles; ceux-ci ſeulement ajoûtent un nombre au nom de baptême qu'ils peuvent avoir commun avec leurs ancêtres : ainſi, l'on dit dans les généalogies, *Jean de Rochechouart, deuxième du nom; Charles de Rohan-Guèmenée, troiſième du nom :* mais cette dénomination numérale n'apartient qu'aux aînés des Maiſons. (*Anonyme.*)

SURPRENDRE, TROMPER, LEURRER, DUPER. *Synonymes.*

Faire donner dans le faux, eſt l'idée commune qui rend ſynonymes ces quatre mots. Mais *Surprendre*, c'eſt y faire donner par adreſſe, en ſaiſiſſant la circonſ-

tance de l'inattention à distinguer le vrai. *Tromper*, c'est y faire donner par déguisement, en donnant au faux l'air & la figure du vrai. *Leurrer*, c'est y faire donner par l'appât de l'espérance, en le fesant briller comme quelque chose de très-avantageux. *Duper*, c'est y faire donner par habileté, en fesant usage de ses connoissances aux dépens de ceux qui n'en ont pas ou qui en ont moins.

Il semble que *Surprendre* marque plus particulièrement quelque chose qui induit l'esprit en erreur; que *Tromper* dise nettement quelque chose qui blesse la probité ou la fidélité; que *Leurrer* exprime quelque chose qui attaque directement l'attente ou le désir; que *Duper* ait proprement pour objet les choses où il est question d'intérêt & de profit.

Il est difficile que la religion du prince ne soit pas *surprise* par l'un ou l'autre des partis, lorsqu'il y en a plusieurs dans ses États. Il y a des gens à qui la vérité est odieuse; il faut nécessairement les *tromper* pour leur plaire. L'art des Grands est de *leurrer* les petits par des promesses magnifiques; & l'art des petits est de *duper* les Grands dans les choses que ceux-ci commettent à leurs soins. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) SURPRISE, ÉTONNEMENT, ADMIRATION. *Synonymes.*

Ces trois mots expriment une situation extraordinaire de l'âme, qui tient communément à un défaut de connoissance; c'est en quoi ils sont synonymes: voici en quoi ils diffèrent.

Ce qui est imprévu, cause de la *Surprise*. Ce qui n'est ou ne paroît pas conforme au cours ordinaire, cause de l'*Étonnement*. Ce qui, dans l'un ou l'autre cas, excite en nous une idée forte de grandeur ou de perfection, cause de l'*Admiration*.

La *Surprise* suspend tout à coup le cours des opérations naturelles de l'âme; c'est un mouvement subit, mais peu durable, bientôt remplacé par la joie ou la tristesse, par le désir ou la crainte, par l'amour ou l'aversion, ou même par l'apathie, selon les circonstances. L'*Étonnement* absorbe, pour ainsi dire, les facultés de l'âme, dont il bouleverse les idées: ce n'est pas un simple mouvement; c'est un état qui peut être plus ou moins durable, & produire le doute, l'incertitude, la perplexité. L'*Admiration* naît de la manière dont l'esprit envisage l'objet, & c'est une espèce d'hommage qu'il rend à la grandeur & aux perfections qu'il croit apercevoir; si ce mérite de l'objet n'est qu'aparent, l'*Admiration* s'évanouït par la réflexion; s'il est réel, l'*Admiration* dure & se soutient; si l'examen y fait remarquer des perfections qu'on n'y avoit pas aperçues, l'*Admiration* augmente & se fortifie.

Les plaies dont Moïse frapa l'Égypte, causèrent à cette nation une cruelle *Surprise*: les prestiges que les magiciens de Pharaon opposèrent aux miracles de Moïse, jetèrent d'abord les israélites dans l'*Étonnement*; mais la mort des premiers-nés de l'Égypte & le passage miraculeux de la mer rouge, les firent bientôt passer de l'*Étonnement* à une *Admiration* religieuse, qui inspira à leur conducteur ce cantique sublime, si digne lui-même de l'*Admiration* de tous les peuples & de tous les siècles.

Dans les écrivains qui n'ont que de l'esprit, vous êtes *étonné* à chaque pas que vous faites avec eux; mais vous ne les devinez jamais: ils vous *surprennent*, mais ils ne se font point *admirer*.

Ma fortune alloit être entièrement renversée, faute d'une somme, qu'il falloit payer & que je n'avois pas; Ariste parut au moment que je m'y attendois le moins & m'offrit cette somme: j'en fus *surpris*, parce que je ne le croyois pas instruit de ma situation; mais je n'en fus point *étonné*, parce que je ne vis dans ce procédé que la marche ordinaire de son amitié pour moi; j'*admirai* cependant la grandeur & la noblesse de sa générosité. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) SUSPENSIF, VE, adj. (*Rhétorique*). Qui sert à tenir l'esprit en suspens. Le trait qui est amené par un tour *suspensif* a bien un autre effet, que s'il se présentoit simplement & sans aprêt. Voyez-en la preuve dans les exemples de l'article suivant. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) SUSPENSION, s. f. Figure de pensée par dèvelopement, qui consiste à tenir long temps en *suspens* ceux à qui l'on parle, & à les surprendre ensuite par quelque chose qu'ils n'attendoient pas ou qu'ils n'avoient pas même lieu d'attendre: tour heureux, qui fait du trait final comme un foyer, où se réunissent les rayons de lumière qui partent de tous les objets précédents.

La *Suspension* naît quelquefois de la simple structure du discours, où une conglobation de phrases incomplètes, & par là indéterminées, force l'esprit d'attendre la fin pour être décidé sur le sens total. En voici un exemple, tiré des *Entretiens solitaires* de Brébeuf, qui parle à Dieu:

Les ombres de la nuit à la clarté du jour,
Les transports de la rage aux douceurs de l'amour,
A l'étroite amitié la discorde ou l'envie,
Le plus bruyant orage au calme le plus doux,
La douleur au plaisir, le trépas à la vie,
Sont bien moins opposés que le pécheur à vous.

Quelquefois, après avoir débuté par une annonce qui fait attendre une conclusion, on en tire une autre fort éloignée de celle qu'on attendoit. Tel est, dans la tragédie de *Cinna* (V. 1), le discours d'Auguste à ce romain, lorsqu'il lui déclare qu'il est instruit de ses projets contre sa personne: il commence par exiger de lui un silence absolu jusqu'à ce qu'il ait achevé tout ce qu'il prétend lui dire; puis il lui rappelle tous les bienfaits

dont il l'a comblé jusqu'à ce moment, ce qui remplit près de quarante vers; il arrive enfin au point capital, après cette longue *Suspension* :

Tu t'en souviens, Cinna, tant d'heur & tant de gloire
Ne peuvent pas si-tôt sortir de ta mémoire:
Mais ce qu'on ne pourroit jamais s'imaginer,
Cinna, tu t'en souviens, & veux m'assassiner.

Cette fin, si long temps attendue, frape Cinna d'autant plus violemment : il veut éclater & nier ; mais son trouble devient contre lui une nouvelle preuve.

Souvent la *Suspension* vient du vague de plusieurs propositions générales, dont on attend l'application sans qu'on puisse la prévoir, ou dont on prévoit une application toute différente de celle qui se présente à la fin. Telle est celle du fameux Sonnet de Scarron :

Superbes Monuments de l'orgueil des humains,
Pyramides, Tombeaux, dont la vaine structure
A témoigné que l'art, par l'adresse des mains
Et l'assidu travail, peut vaincre la nature :

Vieux Palais ruïnés, chef-d'œuvres des romains,
Et les derniers efforts de leur architecture;
Colisée, où souvent les peuples inhumains
De s'entr'assassiner se donnoient tablature;

Par l'injure des temps vous êtes abolis,
Ou du moins la plupart vous êtes démolis:
Il n'est point de ciment que le temps ne dissoude.

Si vos marbres, si durs, ont senti son pouvoir;
Dois-je trouver mauvais qu'un méchant pourpoint noir,
Qui m'a duré deux ans, soit percé par le coude ?

Je ne peux me dispenser de citer ici une chanson bachique très-connue, qui renferme une *Suspension* de même genre que celle du sonnet,

Après le malheur effroyable
Qui vient d'arriver à mes ieux,
J'avoûrai désormais, grands Dieux,
Qu'il n'est rien d'incroyable.
J'ai vu, sans mourir de douleur,
J'ai vu... (Siècles futurs, vous ne pourrez le croire !
Ah ! j'en frémis encor de dépit & d'horreur !)
J'ai vu mon verre plein, & je n'ai pu le boire!

Dans d'autres occasions, la *Suspension* naît des détours de l'amour propre, qui craint d'en venir au point qui est l'objet de la curiosité. Telle est la belle scène entre Phèdre & Oénone, qui demande à connoître les causes du chagrin de sa maitresse. Je l'ai citée ailleurs. *Voy.* Précautions oratoires.

La *Suspension* peut être amenée de cent autres manières; mais la plus ordinaire est par voie de Communication (*Voyez* Communication). Nous trouvons, sous cette forme, un bel exemple de *Suspension* dans la Verrine (*De Suppliciis* : jv, 9, v. 10, 11) :

In Triocalino, quem locum fugitivi jam ante tenuerunt, Leonidæ cujusdam siculi familia in suspicionem vocata est conjurationis. Res delata ad istum : statim, ut par fuit, jussu ejus homines qui nominati erant, comprehensi sunt adductique Lilybæum : domino denunciatum est, ut adesset : causâ dictâ, damnati sunt.

Dans le territoire de Triocale, dont des esclaves fugitifs s'étoient déja emparés, on soupçonna d'être complices de la conjuration les esclaves d'un sicilien nommé Léonidas. On les dénonça à Verrès : aussi-tôt, comme il étoit juste, les accusés furent arrêtés par son ordre & amenés à Lilybée : le maître fut assigné à comparoir : & après la procédure nécessaire, ils furent condannés.

Quid deinde? quid censetis? furtum fortasse aut prædam exspectatis aliquam?... Damnatis quidem servis, quæ prædandi potest esse ratio? produci ad supplicium necesse est; testes enim sunt qui in consilio fuerunt, testes publicæ tabulæ, testis splendidissima civitas lilybætana, testis honestissimus maximusque conventus civium romanorum; nihil potest, producendi sunt; itaque producuntur, & ad palum alligantur.

Qu'arriva-t-il ensuite ? qu'en pensez-vous? vous vous attendez à quelque friponnerie peut-être, ou à quelque rapine? . . . Les esclaves une fois condannés, quel moyen peut-il rester d'extorquer quelque chose? il faut les mener publiquement au supplice ; car on a pour témoins ceux qui ont assisté au conseil, les registres publics, l'illustre ville de Lilybée, une assemblée très-respectable & très-nombreuse de citoyens romains ; rien ne peut l'empécher, il faut exposer publiquement les criminels ; on les expose donc, & on les attache au poteau.

Etiam nunc mihi exspectare videmini, Judices, quid deinde factum sit, quod iste nihil unquam fecit sine aliquo quæstu aut prædâ. Quid in ejusmodi re fieri potuit? quod commodum est? Exspectate facinus quam vultis improbum; vincam tamen exspectationem omnium.

Vous me paroissez encore attendre, vous qui devez juger, quelle suite eut ce commencement, parce que cet homme ne fit jamais rien sans se ménager quelque profit ou quelque friponnerie. Que pouvoit-il faire en pareille circonstance? quel avantage peut-il y trouver? Imaginez une action aussi inique que vous voudrez; je ne laisserai pas de surpasser de beaucoup l'attente de tout le monde.

Nomine sceleris conjurationisque damnati, ad supplicium traditi, ad palum alligati, repentè, multis millibus hominum inspectantibus, soluti sunt & Leonidæ illi domino redditi.

Ces esclaves condannés comme coupables d'attentat & de conjuration, livrés pour être exécutés, déja attachés au poteau, sont tout à coup, à la vûe de plusieurs milliers d'hommes, déliés & rendus à ce Léonidas leur maître.

La reine d'Angleterre, Henriette-Marie, pénétrée de religion, surtout dans ses dernières années, remercioit Dieu humblement de deux grandes grâces, dit Bossuet : *l'une, de l'avoir fait chrétienne : l'autre... Messieurs, qu'attendez-vous ? peut-être d'avoir rétabli les affaires du roi son fils ? non; c'est de l'avoir fait reine malheureuse.* On sent combien le tour *suspensif* réveille ici l'attention, & contribue à faire naître dans les cœurs la surprise & l'admiration.

L'abbé Batteux nous a laissé un exemple d'une *Suspension* mise en action, & qu'il raconte lui-même d'une manière *suspensive*. On raconte, dit-il, qu'une impératrice, ayant été trompée par un lapidaire, voulut s'en venger avec éclat : elle s'adressa à son époux, lui exagéra la perfidie & l'audace du marchand infidèle ; c'étoit un crime de lèze majesté. » Il est juste, dit l'empereur, » que vous soyez vengée ; il sera puni comme le » mérite son crime : qu'il soit condanné aux bêtes ». Le jour du supplice arrivé, la princesse s'aprête à jouïr de toute sa vengeance ; toute la Cour, toute la Ville prend part à ses sentiments. Le malheureux paroît dans l'arêne ; il est tremblant, saisi, anéanti. Quel monstre va fondre sur lui ? sera-ce un tigre furieux ? un lion ? un ours ? C'est un chevreau.

La *Suspension* est une figure d'un grand éclat, & conséquemment elle doit être d'un usage rare : d'ailleurs, comme on n'a pas toujours à dire des choses extraordinaires & inattendues, on doit s'en servir avec discrétion; il seroit absurde de piquer vivement la curiosité, pour ne lui présenter à la fin qu'une chose qui seroit dans l'ordre naturel. (*M. Beauzée.*)

(N.) SUSTENTATION, s. f. C'est un mot employé par quelques rhéteurs, pour désigner la figure plus connue sous le nom de *Suspension*. L'Académie n'admet que ce dernier mot : l'autre doit donc être rejeté ; car les synonymes parfaits, comme feroient ces deux termes, loin d'enrichir la langue, ne sont bons qu'à la surcharger. (*M. Beauzée.*)

(N.) SYLLABAIRE, adj. pris substantivement. C'est la partie de l'Abécé qui comprend le détail des éléments des mots ; & ce nom lui vient, 1°. de ce qu'on y fait d'abord connoître aux élèves les lettres, qui sont les éléments des syllabes ; 2°. de ce qu'on y rassemble par ordre des tables exactes de toutes les syllabes possibles ; 3°. enfin de ce que dans les essais de lecture qui viennent ensuite, on partage assez ordinairement, par syllabes, sur la page *verso*, les mots imprimés à l'ordinaire & sans division sur la page *recto*. (*Voyez* Abécé). *Syllabaire* veut donc dire *Livre syllabaire*, livre où l'on aprend les éléments des syllabes, les syllabes mêmes, & la lecture des mots par syllabes.

Il s'agit donc ici de l'exposition méthodique des éléments figurés des mots ; ce qui comprend deux parties, les Lettres d'abord, & les Syllabes ensuite.

I. *Des Lettres.* La première chose qu'il faut faire connoître à ceux qui aprennent à lire, ce sont les Lettres, & les diverses combinaisons des Lettres auxquelles l'Usage a attaché la représentation des éléments simples de la voix : mais ce premier objet doit se partager en différentes leçons.

La première présentera les voyelles simples sans accent & avec les accents : *a*, *à*, *â* ; *é*, *è*, *ê* ; *i*, *î* ; *o*, *ô* ; *u*, *û*. Il faudra y ajouter *e*, *eu*, *eû*, *œu*, *œû* ; *ou*, *oû*, *aou* ; qui représentent des voix simples : & l'on fera bien d'y joindre *y*, comme caractère souvent double & représentant *ii*.

La seconde leçon doit présenter les mêmes voix désignées par des combinaisons de voyelles simples : par exemple, A désigné par *ea*, *eâ* ; É par *ai*, *ei*, *&* ; È par *ai*, *ei*, *et*, *oit* ; Ê par *aî*, *eî*, *oî*, *ois*, *oient* ; O par *eo*, *au*, *eau* ; Ô par *eô*, *aû*, *eaû*.

La troisième leçon doit contenir les caractères représentatifs des articulations, c'est à dire, les consonnes ; mais il faut les nommer toutes avec l'*e* muet ou le schéva à la fin. Les premières seront les consonnes constantes, savoir, *h*, *m*, *n*, *l*, *r*, qu'on nommera *he*, *me*, *ne*, *le*, *re* : & il faudra y tenir compte de *rh*. Ensuite viendront les variables, en accouplant la foible & la forte de chaque espèce, & mettant de suite, s'il y a lieu, les différentes représentations de la même articulation : *b* ; *p* : *v* ; *f*, *ph* : *d* ; *t*, *th* : *g* ; *k*, *q*, *c* : *z*, *ſ* ; *s*, *ſſ*, *c*, *ç* : *j*, *g* ; *ch*. A la fin on placera *x*, qui vaut quelquefois *cs*, comme dans *taxe* ; quelquefois *gz*, comme dans *exil* ; d'autres fois *ſſ*, comme dans *Auxerre* ; & d'autres fois *z*, comme dans *dixaine*.

La quatrième leçon comprendra les voyelles nasales sous toutes leurs formes usitées : A nasal ; *an*, *am*, *en*, *em*, *ean* : É nasal ; *en*, *em*, *ain*, *aim*, *ein*, *eim*, *in*, *im* : O nasal ; *on*, *om*, *aon*, *eon*, *eom* : E nasal ; *un*, *um*, *eun*, *eum*.

La cinquième leçon donnera la suite des diphthongues simples ; *ia*, *ié*, *iè*, *iai*, *ie*, *ieu*, *io*, *iau*, *iou* ; *oa*, *oua*, *oi*, *oui*, *ouet* ; *ué*, *uè*, *ui* : puis les diphthongues nasales ; *ian*, *iam*, *ien* ; *ien*, *iain* ; *ion*, *iom* ; *ouan*, *ouen* ; *ouin*, *oin* ; *uin*.

La sixième leçon réunira par ordre les consonnes sociables deux à deux, afin de les faire prononcer ensemble avec l'*e* muet à la fin : *mn* ; *bd*, *bl*, *br*, *bs* ; *pt*, *pth*, *pf*, *pl*, *pn*, *pr*, *ps* ; *vd*, *vl*, *vn*, *vr* ; *ft*, *pht*, *fl*, *phl*, *fn*, *phn*, *fr*, *phr* ; *dl*, *dr* ; *tl*, *thl*, *tr*, *thr*, *ts* ; *gl*, *gn*, *gr*, *gz* ; *cſ*, *cph*, *cl*, *chl*, *cn*, *chn*, *cp*, *cr*, *chr*, *cs*, *ct*, *cht* ; *zl*, *zr* ; *ſb*, *sd*, *sf*, *sph*, *ſg*, *ſk*, *ſc*, *ſq*, *ſl*, *sm*, *sn*, *sp*, *sr*, *ſt*, *ſth*, *ſv*.

La septième enfin comprendra les consonnes

combinées trois à trois : *pst*, *ptr* ; *ftr*, *phtr* ; *cfl*, *cphl*, *cfr*, *cphr* ; *sbl*, *sbr*, *sdl*, *sdr*, *sfl*, *sphl*, *sfr*, *sphr*, *sgl*, *sgr*, *skl*, *skr*, *scl*, *scr*, *spl*, *spr*, *stl*, *str*, *sthr*.

Je ne parle pas ici des mouillées qu'on entend dans les mots, *péril*, *cheville*, *mail*, *mâille*, *Milhau* (ville), ou dans les mots, *digne*, *agneau*, *ognon*, &c. Tant qu'on demeurera attaché à une routine aveugle & inconséquente, qui déshonore & embarasse gratuitement notre Orthographe ; tant qu'on n'aura aucune pitié de l'Enfance, & des malheureux qui n'ont pas beaucoup de temps à donner à l'art de lire ; tant qu'on ne fera aucune attention à l'importance dont il seroit, pour l'intérêt & pour la gloire de la nation, de faciliter la lecture & de simplifier l'Orthographe de sa langue ; il sera impossible de faire disparoître de notre art de lire des difficultés qui sont réellement insurmontables dans l'état actuel des choses. *Voyez* NÉOGRAPHISME.

II. *Des Syllabes*. Il faut détailler toutes les syllabes élémentaires des mots en différentes tables : 1°. toutes les syllabes physiques composées d'une voix simple précédée d'une articulation simple, *ha*, *hà*, *hâ* ; *hé*, *hè*, *hê*, *hai*, *hei*, *het*, *hoit*, *haî*, *heî*, *hoî*, *hois*, *hoient* ; *hi*, *hî* ; *ho*, *hô*, *hau*, *haû* ; *hu*, *hû* ; *he*, *heu*, *heû* ; *hou*, *hoû* : reprenez ainsi chacune des autres consonnes devant chacune des voix simples.

2°. Chacune de ces consonnes devant chacune des voix nasales, *an*, *am*, *en*, *em*, *ean* ; *en*, *em*, *ain*, *aim*, *ein*, *eim*, *in*, *im* ; *on*, *om*, *aon*, *eon*, *eom* ; *un*, *um*, *eun*, *eum*.

3°. Chacune des mêmes consonnes devant chacune des diphthongues.

4°. Reprenez séparément chacune de ces trois tables, avec deux consonnes au commencement au lieu d'une seule ; puis les trois mêmes tables, avec trois consonnes au commencement : cela fera en tout neuf tables.

Il faut en ajouter une dixième, où l'on mettra des voix simples, des diphthongues, des voix ou des diphthongues nasales, suivies d'une & quelquefois de deux consonnes, pour former des syllabes artificielles : *ab*, *eb*, *ib*, *ob*, *ub*, *eub*, *oub*, *aib*, *eib* ; *arc*, *erd*, *ist*, *orf*, *ux*, *œuf*, *ours*, *air*, *eip* ; &c.

J'insiste sur ce détail, parce qu'en effet il ne faut omettre aucune syllabe dans ces tables : *Syllabis nullum compendium est, perdiscendæ omnes*. C'est l'avis de Quintilien (*Institut*. I. j, 5) ; & il veut qu'on y arrête les enfants jusqu'à ce qu'on ait toute la certitude possible, qu'ils ne sont plus embarassés de la distinction d'aucune syllabe. Je suis persuadé qu'ils ne le seront jamais guère, si on leur fait prononcer les consonnes par le schéva, comme l'a conseillé, il y a plus de cent vingt ans, l'auteur de la *Grammaire générale* de Port-Royal, dont les vûes ont été adoptées depuis avec succès par MM. Dumas & de Launay & par les maîtres les plus sages. Il est aisé en effet de leur faire concevoir, qu'au lieu du schéva, il faut faire entendre la voix marquée après la consonne. Cette épellation me paroît si vraie, si simple, & si utile ; l'ancienne au contraire, si inconséquente, si embarassée, si opposée aux progrès des élèves ; qu'il me semble aujourdhui inutile & même ridicule d'insister encore sur ce point. Je remarquerai seulement que les maîtres qui adopteront cette méthode, ne doivent parler à leurs élèves des noms alphabétiques des lettres *bé*, *cé*, *dé*, *effe*, *hache*, &c, que quand ils sauront lire.

Comme on ne sauroit rendre trop petits les premiers livres élémentaires des enfants ; il seroit peut-être convenable d'imprimer à part les essais de lecture tels que je les ai tracés *article* ABÉCÉ, & de ne mettre dans ce premier que les tables que je viens d'indiquer : à moins qu'on ne voulût y joindre quelques mots détachés connus des enfants, pour les encourager. On y réuniroit quelques monosyllabes, comme *beau*, *bon*, *bleu*, *bain*, *chou*, *clou*, *coin*, *cou*, &c ; ensuite des dissyllabes, comme *ba-le*, *bou-le*, *ca-veau*, *crê-me*, *de-mi*, *fri-pon*, *gra-din*, &c ; puis quelques mots de trois, de quatre, de cinq syllabes, comme *o-di eux*, *ca-la-mi-té*, *a-va-ri-ci-eux*, &c. (*M.* BEAUZÉE.)

SYLLABE, s. f. Duclos, dans ses Remarques sur le *chap*. iij de la *I partie* de la *Grammaire générale*, distingue la *Syllabe* physique de la *Syllabe* usuelle. » Il faut observer, dit-il, que toutes » les fois que plusieurs consonnes de suite se font » sentir dans un mot, il y a autant de *Syllabes* » réelles (ou physiques), qu'il y a de ces consonnes » qui se font entendre, quoiqu'il n'y ait point de » voyelle écrite à la suite de chaque consonne ; » la prononciation suppléant alors un *e* muet, la » *Syllabe* devient réelle pour l'oreille, au lieu » que les *Syllabes* d'usage ne se compteut que » par le nombre des voyelles qui se font entendre » & qui s'écrivent . . . . Par exemple, le mot » *armateur* est de trois *Syllabes* d'usage & de » cinq réelles, parce qu'il faut suppléer un *e* muet » après chaque *r* ; on entend nécessairement *a-re-ma-teu-re* ».

M. Maillet de Boullay, secrétaire pour les Belles-Lettres de l'Académie royale des Belles-Lettres, Sciences, & Arts de Rouen, dans le compte qu'il rendit à sa Compagnie, des Remarques de Duclos & du Supplément de l'abbé Fromant, dit, en annonçant le même chapitre dont je viens de parler : » Nous ne pouvons le mieux commencer, » qu'en adoptant la définition de l'abbé Girard, » cité par l'abbé Fromant. Suivant cette définition, » qui est excellente & qui nous servira de point » fixe, *la* SYLLABE *est un son simple ou composé, prononcé avec toutes ses articulations, par une seule impulsion de voix*. Examinons

» ſur ce principe le ſyſtême adopté par M. Duclos ».

Qu'il me ſoit permis de faire obſerver à M. du Boullay, qu'il commence ſa Critique par une vraie pétition de principe : adopter d'abord la définition de l'abbé Girard, pour examiner d'après elle le ſyſtême de Duclos, c'eſt s'étayer d'un préjugé pour en déduire des conſéquences qui n'en ſeront que la répétition ſous différentes formes. Ne ſeroit-on pas auſſi bien fondé à adopter d'abord le ſyſtême de Duclos, pour juger enſuite de la définition de l'abbé Girard ; ou plus tôt ne vaut-il pas mieux commencer par examiner la nature des *Syllabes* en ſoi, & indépendamment de tout préjugé, pour apprécier enſuite le ſyſtême de l'un & la définition de l'autre ?

Les éléments de la parole ſont de deux ſortes, les voix & les articulations. La voix eſt une ſimple émiſſion de l'air ſonore, dont la forme conſtitutive dépend de celle du paſſage que lui prête la bouche (*Voyez* Voix, *Gramm.*) : l'articulation eſt une exploſion que reçoit la voix, par le mouvement ſubit & inſtantané de quelqu'une des parties mobiles de l'organe (*Voyez* H). Il eſt donc de l'eſſence de l'articulation de précéder la voix qu'elle modifie, parce que la voix une fois échapée, n'eſt plus en la diſpoſition de celui qui parle, pour en recevoir quelque modification que ce puiſſe être ; & l'articulation doit précéder immédiatement la voix qu'elle modifie, parce qu'il n'eſt pas poſſible que l'exploſion d'un ſon ſoit ſéparé de la voix, puiſque ce n'eſt au fond rien autre choſe que la voix même ſortant avec tel degré de viteſſe aquis par telle ou telle cauſe.

Cette double conſéquence, ſuite néceſſaire de la nature des éléments de la parole, me ſemble démontrer ſans réplique :

1°. Que toute articulation eſt réellement ſuivie d'une voix qu'elle modifie & à laquelle elle apartient en propre, ſans pouvoir apartenir à aucune voix précédente ; & par conſéquent que toute conſonne eſt ou ſuivie ou cenſée ſuivie d'une voyelle qu'elle modifie, ſans aucun raport à la voyelle précédente : ainſi, les mots *or*, *dur*, qui paſſent pour n'être que d'une *Syllabe*, ſont réellement de deux, parce que les voix *o* & *u* une fois échapées, ne peuvent plus être modifiées par l'articulation *r*, & qu'il faut ſuppoſer enſuite la moins ſenſible des voix que nous appelons *e* muet, comme s'il y avoit *o-re*, *du-re*.

2°. Que ſi l'on trouve de ſuite deux ou trois articulations dans un même mot, il n'y a que la dernière qui puiſſe tomber ſur la voyelle ſuivante, parce qu'elle eſt la ſeule qui la précède immédiatement ; & les autres ne peuvent être regardées en rigueur que comme des exploſions d'autant d'*e* muets, inutiles à écrire parce qu'il eſt impoſſible de ne pas les exprimer, mais auſſi réels que toutes les voyelles écrites : ainſi, le mot françois *ſcribe*, qui paſſe, dans l'uſage ordinaire, pour un mot de deux *Syllabes*, a réellement quatre voix, parce que les deux premières articulations *ſ* & *k* ſuppoſent chacune un *e* muet à leur ſuite, comme s'il y avoit *ſe-ke-ri-be* ; il y a pareillement quatre voix phyſiques dans le mot *ſphinx*, qui paſſe pour n'être que d'une *Syllabe*, parce que la lettre finale *x* eſt double, qu'elle équivaut à *kſ*, & que chacune de ces articulations compoſantes ſuppoſe après elle l'*e* muet, comme s'il y avoit *ſe-phin-ke-ſe*.

Que ces *e* muets ne ſoient ſupprimés dans l'Orthographe, que parce qu'il eſt impoſſible de ne pas les faire ſentir quoique non écrits ; j'en trouve la preuve, non ſeulement dans la rapidité exceſſive avec laquelle on les prononce, mais encore dans des faits orthographiques, ſi je peux parler ainſi. 1°. Nous avons pluſieurs mots terminés en *ment*, dont la terminaiſon étoit autrefois précédée d'un *e* muet pur, lequel n'étoit ſenſible que par l'alongement de la voyelle dont il étoit lui-même précédé, comme *ralliement*, *éternuement*, *enrouement*, &c ; aujourdhui on ſupprime ces *e* muets dans l'Orthographe, quoiqu'ils produiſent toujours l'alongement de la voyelle précédente, & l'on ſe contente, afin d'éviter l'équivoque, de marquer la voyelle longue d'un accent circonflexe, *rallîment*, *éternûment*, *enroûment*. 2°. Cela n'eſt pas ſeulement arrivé après les voyelles, on l'a fait encore entre deux conſonnes ; & le mot que nous écrivons aujourdhui *ſoupçon*, je le trouve écrit *ſouſpeçon* avec l'*e* muet, dans le livre *De la précellence du langage françois*, par H. Eſtienne (*édit.* 1579). Or il eſt évident que c'eſt la même choſe pour la prononciation d'écrire *ſoupeçon* ou *ſoupçon*, pourvu que l'on paſſe ſur l'*e* muet écrit, avec autant de rapidité que ſur celui que l'organe met naturellement entre *p* & *ç*, quoiqu'il n'y ſoit point écrit.

Cette rapidité, en quelque ſorte inappréciable, de l'*e* muet ou *ſchéva* qui ſuit toujours une conſonne qui n'a pas immédiatement après ſoi une autre voyelle, eſt préciſément ce qui a donné lieu de croire qu'en effet la conſonne apartenoit ou à la voyelle précédente, ou à la ſuivante quoiqu'elle en ſoit ſéparée : c'eſt ainſi que le mot *âcre* ſe diviſe communément en deux parties, que l'on appelle auſſi *Syllabes*, ſavoir, *â-cre* ; & que l'on raporte également les deux articulations *k* & *r* à l'*e* muet final ; au contraire, quoique l'on coupe auſſi le mot *arme* en deux *Syllabes*, qui ſont *ar-me*, on raporte l'articulation *r* à la voyelle *a* qui précède, & l'articulation *m* à l'*e* muet qui ſuit ; pareillement on regarde le mot *or* comme n'ayant qu'une *Syllabe*, parce qu'on raporte à la voyelle *o* l'articulation *r*, faute de voir dans l'écriture & d'entendre ſenſiblement, dans la prononciation, une autre voyelle qui vienne après & que l'articulation puiſſe modifier.

Il eſt donc bien établi, par la nature même

des éléments de la parole, combinée avec l'usage ordinaire, qu'il est indispensable de distinguer en effet les *Syllabes* physiques des *Syllabes* artificielles, & de prendre des unes & des autres les idées qu'en donne, sous un autre nom, l'habile secrétaire de l'Académie françoise : par là son systême se trouve justifié & solidement établi indépendamment de toutes les définitions imaginables.

Celle de l'abbé Girard va même se trouver fausse, d'après ce systême, loin de pouvoir servir à le combattre, *C'est*, dit-il (Vrais princip. *tom. 1*, *disc.* j, *pag.* 12), *un son, simple ou composé, prononcé avec toutes ses articulations par une seule impulsion de voix.* Il suppose donc que le même son, ou la même voix, peut recevoir plusieurs articulations ; & il dit positivement (*p.* 11), que la voyelle a quelquefois plusieurs consonnes attachées à son service, & qu'elle peut les avoir *à sa tête ou à sa suite :* c'est précisément ce qui est démontré faux à ceux qui examinent les choses en rigueur ; cela ne peut se dire que des *Syllabes* usuelles tout au plus, & encore ne paroît-il pas trop raisonnable de partager, comme on fait, les *Syllabes* d'un mot, lorsqu'il renferme deux consonnes de suite entre deux voyelles. Dans le mot *armé*, par exemple, on attache *r* à la première *Syllabe*, & *m* à la seconde ; & l'on ne fait guère d'exception à cette règle, si ce n'est lorsque la seconde consonne est l'une des deux liquides *l* ou *r*, comme dans *â-cre*, *aigle*.

» Pour moi, dit M. Harduin, secrétaire perpétuel de l'Académie d'Arras (*Rem. div. sur la pronon. pag.* 56) » je ne crois pas que cette distinction soit appuyée sur une raison valable ; » & il me paroitroit beaucoup plus régulier que » le mot *armé* s'èpelât *a - rmé* . . . . Il n'y a » aucun partage sensible dans la prononciation de » *rmé;* & au contraire, on ne sauroit prononcer *ar*, » sans qu'il y ait un partage assez marqué : l'*e* » feminin, qu'on est obligé de suppléer pour pro- » noncer l'*r*, se fait bien moins sentir & dure bien » moins dans *rmé* que dans *ar*. En un mot, cha- » que son sur lequel on s'arrête d'une manière un » peu sensible, me paroît former & terminer » une *Syllabe;* d'où je conclus qu'on fait distinc- » tement trois *Syllabes* en èpelant *ar-mé*, au lieu » qu'on n'en fait pas distinctement plus de deux » en èpelant *a-rmé.* Ce qui se pratique dans le » Chant, peut servir à éclaircir ma pensée. Sup- » posons une tenue de plusieurs mesures sur la » première *Syllabe* du mot *charme ;* n'est-il pas » certain qu'elle se fixe uniquement sur l'*a*, sans » toucher en aucune manière à l'*r*, quoique, dans » les paroles mises en musique, il soit d'usage » d'écrire cette *r* immédiatement après l'*a*, & » qu'elle se trouve ainsi séparée de l'*m* par un » espace considérable ? N'est-il pas évident, nonobs- » tant cette séparation dans l'écriture, que l'assem- » blage des lettres *rmé* se prononce entièrement sous » la note qui suit la tenue ?

» Une chose semble encore prouver que la » première consonne est plus liée avec la consonne » suivante qu'avec la voyelle précédente, à laquelle » par conséquent on ne devroit pas l'unir dans la » composition des *Syllabes :* c'est que cette voyelle » & cette première consonne n'ont l'une sur l'autre » aucune influence directe, tandis que le voisinage des » deux consonnes altère quelquefois l'articulation » ordinaire de la première ou de la seconde. Dans » le mot *obtus*, quoiqu'on y prononce foiblement » un *e* féminin après le *b*, il arrive que le *b*, » contraint par la proximité du *t*, se change in- » dispensablement en *p*, & on prononce effective- » ment *optus* . . . Ainsi, l'antipathie même qu'il » y a entre les consonnes *b*, *t* (parce que l'une » est foible & l'autre forte), sert à faire voir que, » dans *obtus*, elles sont plus unies l'une à l'autre, » que la première ne l'est avec l'*o* qui la pré- » cède.

» J'ajoûte que la méthode commune me fournit » elle-même des armes qui favorisent mon opinion. » Car 1°. j'ai déja fait remarquer que, selon cette » méthode, on épelle *â-cre* & *É-glé :* on pense » donc du moins qu'il y a des cas où, de deux con- » sonnes placées entre deux voyelles, la première » a une liaison plus étroite avec la seconde qu'avec » la voyelle dont elle est précédée. 2°. La même » méthode enseigne assûrément que les lettres *st* » apartiennent à une même *Syllabe* dans *style*, » *statue ;* pourquoi en seroit-il autrement dans » *vaste*, *poste*, *mystère* » ? [On peut tirer la même conséquence de *pseaume*, pour *rapsodie;* de *spécieux*, pour *aspect*, *respect*; &c; de *strophe*, pour *astronomie ;* de *Ptolomée*, pour *aptitude*, *optatif*, &c. C'est le systême même de Port-Royal, dont il va être parlé]. » 3°. Voici quelque chose de » plus fort. Qu'on examine la manière dont s'épelle » le mot *axe*, on conviendra que l'*x* tout entier » est de la seconde *Syllabe*, quoiqu'il tienne lieu » des deux consonnes *c*, *s*, & qu'il représente con- » séquemment deux articulations. Or si ces deux » articulations font partie d'une même *Syllabe* » dans le mot *axe*, qu'on pourroit écrire *acse*, » elles ne sont pas moins unies dans *accès*, qu'on » pourroit écrire *acsès ;* & dès qu'on avoue que l'*a* » fait seul une *Syllabe* dans *accès*, ne doit-on pas » reconnoître qu'il en est de même dans *armé* & dans » tous les cas semblables ».

» Dom Lancelot, dans sa *Méthode pour aprendre* » *la langue latine*, connue sous le nom de *Port-* » *royal* (*Traité des lettres*, *chap.* xiv, §. iij), » établit, sur la composition des *Syllabes*, un » systême fort singulier, qui, tout différent qu'il » est du mien, peut néanmoins contribuer à le » faire valoir. *Les consonnes*, dit-il, *qui ne se* » *peuvent joindre ensemble au commencement* » *d'un mot*, *ne s'y joignent pas au milieu ; mais* » *les consonnes qui se peuvent joindre ensemble* » *au commencement d'un mot*, *se doivent aussi* » *joindre au milieu*; & Ramus *prétend que faire* » *autrement*,

» *autrement, c'est commettre un barbarisme.* Il » est bien sûr que, si la jonction de telle & telle » consonne est réellement impossible dans une position, elle ne l'est pas moins dans une autre. D. » Lancelot fait dépendre la possibilité de cette jonction d'un seul point de fait, qui est de savoir s'il en » existe des exemples à la tête de quelques mots » latins. Ainsi, suivant cet auteur, *pastor* doit » s'èpeler *pa-stor*, parce qu'il y a des mots latins » qui commencent par *st*; tels que *stare*, *stimulus* : au contraire, *arduus* doit s'èpeler *ar-duus*, » parce qu'il n'y a aucun mot latin qui commence » par *rd*. La règle seroit embarassante, puisqu'on » ne pourroit la pratiquer sûrement, à moins que » de connoître & d'avoir présents à l'esprit tous » les mots de la langue qu'on voudroit èpeler. » Mais d'ailleurs, s'il n'y a point eu chez les latins » de mots commençant par *rd*, est-ce donc une » preuve qu'il ne pût y en avoir? Un mot construit » de la sorte seroit-il plus étrange que *bdellium*, » *Tmolus*, *Ctesiphon*, *Ptolomæus* ? ».

A ces excellentes remarques de M. Harduin, j'en ajoûterai une, dont il me présente lui-même le germe. C'est que, pour établir la possibilité de joindre ensemble plusieurs consonnes dans une même *Syllabe*, il ne suffiroit pas de consulter les usages particuliers d'une seule langue; il faudroit consulter tous les usages de toutes les langues anciennes & modernes; & cela même seroit encore insuffisant pour établir une conclusion universelle, qui ne peut jamais être fondée solidement que sur les principes naturels. Or il n'y a que le méchanisme de la parole qui puisse nous faire connoître d'une manière sûre les principes de sociabilité ou d'incompatibilité des articulations; & c'est conséquemment le seul moyen qui puisse les établir. Voici, je crois, ce qui en est.

1°. Les quatre consonnes constantes *m*, *n*, *l*, *r* peuvent précéder ou suivre toute consonne variable, foible ou forte, *v*, *f*, *b*, *p*, *d*, *t*, *g*, *q*, *z*, *s*, *j*, *ch*.

2°. Ces quatre consonnes constantes peuvent également s'associer entre elles, *ml*, *lm*, *mn*, *nm*, *mr*, *rm*, *nl*, *ln*, *nr*, *rn*, *lr*, *rl*.

3°. Toutes les consonnes variables foibles peuvent se joindre ensemble, & toutes les fortes sont également sociables entre elles.

Ces trois règles de la sociabilité des consonnes sont fondées principalement sur la compatibilité naturelle des mouvements organiques qui ont à se succéder pour produire les articulations qu'elles représentent : mais il y a peut-être peu de ces combinaisons que notre manière de prononcer l'*e* muet écrit ne puisse servir à justifier. Par exemple, *dg* se fait entendre distinctement dans notre manière de prononcer rapidement, *en cas de guerre*, comme s'il y avoit *en-ca-dguer-re*; nous marquons *jv* dans *les cheveux*, que nous prononçons négligemment comme s'il y avoit *lé-jveu*, &c. C'est ici le cas où l'oreille doit dissiper les préjugés qui peuvent entrer par les ieux & éclairer l'esprit sur les véritables procédés de la nature.

4°. Les consonnes variables foibles sont incompatibles avec les fortes. Ceci doit s'entendre de la prononciation, & non pas de l'écriture, qui devroit toujours être à la vérité, mais qui n'est pas toujours une image fidèle de la prononciation. Ainsi, nous écrivons véritablement *obtus*, où l'on voit de suite les consonnes *b*; *t*, dont la première est foible & la seconde forte; mais, comme on l'a remarqué ci-dessus, nous prononçons *optus*, en fortifiant la première à cause de la seconde. Cette pratique est commune à toutes les langues, parce que c'est une suite nécessaire du méchanisme de la parole.

Il paroît donc démontré que l'on se trompe en effet dans l'èpellation ordinaire, lorsque de deux consonnes placées entre deux voyelles on raporte la première à la voyelle précédente, & la seconde à la voyelle suivante. Si, pour se conformer à la formation usuelle des *Syllabes*, on veut ne point imaginer de schéva entre les deux consonnes & regarder les deux articulations comme deux causes qui concourent à l'explosion du même son; il faut les raporter toutes deux à la voyelle suivante, par la raison qu'on a déja alléguée pour une seule articulation, qu'il n'est plus temps de modifier l'explosion d'un son quand il est déja échapé.

Quant à ce qui concerne les consonnes finales, qui ne sont suivies, dans l'écriture, d'aucune voyelle, ni dans la prononciation, d'aucun autre son que de celui de l'*e* muet presque insensible; l'usage de les raporter à la voyelle précédente est absolument en contradiction avec la nature des choses : & il semble que les chinois en ayent aperçu & évité de propos délibéré l'inconvénient. Dans leur langue tous les mots sont *monosyllabes*; ils commencent tous par une consonne, jamais par une voyelle, & ne finissent jamais par une consonne : ils parlent d'après la nature, & l'art ne l'a ni enrichie ni défigurée. Osons les imiter, du moins dans notre manière d'èpeler : & de même qu'il est prouvé qu'il faut èpeler *charme* par *cha-rme*, *accès* par *a-ccès*, *circonspection* par *ci-rcon-spe-cti-on*; séparons de même la consonne finale de la voyelle antécédente, & prononçons à la suite le schéva presque insensible, pour rendre sensible la consonne elle-même : ainsi, *acteur* s'épellera *a-cteu-r*, *Jacob* sera *Ja-co-b*, *cheval* sera *che-va-l*, &c.

On sent bien que cette manière d'èpeler doit avoir beaucoup plus de vérité que la manière ordinaire, qu'elle est plus simple & par conséquent plus facile pour les enfants à qui on aprend à lire. Il n'y auroit à craindre pour eux que le danger de rendre trop sensible le schéva des consonnes qui ne sont suivies d'aucune voyelle écrite; mais outre la précaution de ne pas imprimer le schéva propre à la consonne finale, un maître intelligent

ſaura bien les prévenir là-deſſus, & les amener à la prononciation ferme & uſuelle de chaque mot : ce ſera même une occaſion favorable de leur faire remarquer, qu'il eſt d'uſage de regarder la conſonne finale comme feſant *Syllabe* avec la voyelle précédente, mais que ce n'eſt qu'une *Syllabe* artificielle, & non une *Syllabe* phyſique.

Qu'eſt-ce donc qu'une *SYLLABE phyſique?* C'eſt *une voix ſenſible prononcée naturellement en une ſeule émiſſion.* Telles ſont les deux *Syllabes* du mot *a-mi :* chacune d'elles eſt une voix *a*, *i ;* chacune de ces voix eſt ſenſible, puiſque l'oreille les diſtingue ſans les confondre; chacune de ces voix eſt prononcée naturellement, puiſque l'une eſt une ſimple émiſſion ſpontanée de l'air ſonore, & que l'autre eſt une émiſſion accélérée par une articulation qui la précède, comme la cauſe précède naturellement l'effet; enfin chacune de ces voix eſt prononcée en une ſeule émiſſion, & c'eſt le principal caractère des *Syllabes.*

Qu'eſt-ce qu'une *SYLLABE artificielle?* C'eſt *une voix ſenſible prononcée artificiellement avec d'autres voix inſenſibles en une ſeule émiſſion.* Telles ſont les deux *Syllabes* du mot *trom-peur :* il y a dans chacune de ces deux *Syllabes* une voix ſenſible, *om* dans la première, *eu* dans la ſeconde, toutes deux diſtinguées par l'organe qui les prononce & par celui qui les entend : chacune de ces voix eſt prononcée avec un ſchéva inſenſible; *om* avec le ſchéva que ſuppoſe la première conſonne *t*, laquelle conſonne ne tombe pas immédiatement ſur *om*, comme la ſeconde conſonne *r ; eu* avec le ſchéva que ſuppoſe la conſonne finale *r*, laquelle ne peut naturellement modifier *eu* comme la conſonne *p* qui précède : chacune de ces voix ſenſibles eſt prononcée artificiellement avec ſon ſchéva en une ſeule émiſſion; puiſque la prononciation naturelle donneroit à chaque ſchéva un coup de voix diſtinct, ſi l'art ne la précipitoit pour rendre le ſchéva inſenſible; d'où il réſulteroit que le mot *trompeur*, au lieu des deux *Syllabes* artificielles *trom-peur*, auroit les quatre *Syllabes* phyſiques *t-rom-peu-re.*

Il y a dans toutes les langues des mots qui ont des *Syllabes* phyſiques & des *Syllabes* artificielles : *ami* a deux *Syllabes* phyſiques; *trompeur* a deux *Syllabes* artificielles; *amour* a une *Syllabe* phyſique & une artificielle. Ces deux ſortes de *Syllabes* ſont donc également uſuelles; & c'eſt pour cela que j'ai cru ne devoir point, comme Duclos, oppoſer l'uſage à la nature; pour fixer la diſtinction des deux eſpèces que je viens de définir : il m'a ſemblé que l'oppoſition de la nature & de l'art étoit plus réelle & moins équivoque, & qu'une *Syllabe* uſuelle pouvoit être ou phyſique ou artificielle; la *Syllabe* uſuelle c'eſt le genre, la phyſique & l'artificielle en ſont les eſpèces.

Qu'eſt-ce donc enfin qu'une *SYLLABE uſuelle*, ou ſimplement une *Syllabe?* C'eſt, en ſupprimant des définitions précédentes les caractères diſtinctifs des eſpèces, *une voix ſenſible prononcée en une ſeule émiſſion.*

Il me ſemble que l'uſage univerſel de toutes les langues nous porte à ne reconnoître en effet pour *Syllabes* que les voix ſenſibles & prononcées en une ſeule émiſſion. La meilleure preuve que l'on puiſſe donner que c'eſt ainſi que toutes les nations l'ont entendu & que par conſéquent nous devons l'entendre, ce ſont les *Syllabes* artificielles, où l'on a toujours reconnu l'unité *ſyllabique*, nonobſtant la pluralité des voix réelles que l'oreille y aperçoit : *lieu*, *lien*, *leur*, voilà trois ſyllabes avouées telles dans tous les temps, quoique l'on entende les deux voix *i*, *eu* dans la première, les deux voix *i*, *en* dans la ſeconde, & dans la troiſième la voix *eu* avec le ſchéva que ſuppoſe la conſonne *r ;* mais le ſon prépoſitif *i* dans les deux premières, & le ſchéva dans la troiſième, ſont preſque inſenſibles malgré leur réalité, & le tout dans chacune ſe prononce en une ſeule émiſſion, d'où dépend l'unité *ſyllabique.*

Il n'eſt donc pas exact de dire, comme Duclos (*loc. cit.*), que nous avons des vers qui ſont à la fois de douze *Syllabes* d'uſage, & de vingt-cinq à trente *Syllabes* phyſiques. Toute *Syllabe* phyſique uſitée dans la langue en eſt auſſi une *Syllabe* uſuelle, parce qu'elle eſt un ſon ſenſible prononcé en un ſeul coup de voix : par conſéquent on ne trouvera jamais dans nos vers plus de *Syllabes* phyſiques que de *Syllabes* uſuelles. Mais on peut y trouver plus de voix phyſiques que de voix ſenſibles, & dès là même plus de voix que de *Syllabes ;* parce que les *Syllabes* artificielles, dont le nombre eſt aſſez grand, renferment néceſſairement pluſieurs voix phyſiques; mais une ſeule eſt ſenſible, & les autres ſont inſenſibles.

On diviſe communément les *Syllabes* uſuelles, ou par raport à la voix, ou par raport à l'articulation.

Par raport à la voix, les *Syllabes* uſuelles ſont ou incomplexes ou complexes.

Une *Syllabe* uſuelle *incomplexe* eſt une voix unique, qui n'eſt pas le réſultat de pluſieurs voix élémentaires, quoiqu'il y ait d'ailleurs quelque ſchéva ſuppoſé par quelque articulation : telles ſont les premières *Syllabes* des mots *a-mi*, *ta-mis*, *ou-vrir*, *cou-vrir*, *en-ter*, *planter.*

Une *Syllabe* uſuelle *complexe* eſt une voix double, qui comprend deux voix élémentaires prononcées diſtinctement & conſécutivement, mais en une ſeule émiſſion : telles ſont les premières *Syllabes* des mots *oi-ſon*, *cloi-ſon*, *hui-lier*, *tui-lier.*

Par raport à l'articulation, les *Syllabes* uſuelles ſont ou ſimples ou compoſées.

Une *Syllabe* uſuelle *ſimple* eſt une voix, unique ou double, qui n'eſt modifiée par aucune articulation : telles ſont les premières *Syllabes* des mots *a-mi*, *ouvrir*, *en-ter*, *oi-ſon*, *hui-lier.*

Une *Syllabe* usuelle *composée* est une voix, unique ou double, qui est modifiée par une ou par plusieurs articulations : telles sont les premières *Syllabes* des mots *ta-mis*, *cou-vrir*, *plan-ter*, *cloi-son*, *tui-lier*.

Pour terminer cet article, il reste à examiner l'origine du nom de *Syllabe*. Il vient du verbe grec συλλαμβάνω, *comprehendo;* RR. σὺν, *cum*, & λαμβάνω, *prehendo*, *capio:* de là vient le nom συλλαβὴ, *Syllabe*. Priscien & les grammairiens latins qui l'ont suivi ont tous pris ce mot dans le sens actif : *Syllaba*, dit Priscien, *est comprehensio litterarum*, comme s'il avoit dit, *id quod comprehendit litteras*. Mais 1°. cette pluralité de lettres n'est nullement essencielle à la nature des *Syllabes*, puisque le mot *a mi* a réellement deux *Syllabes* également nécessaires à l'intégrité du mot, quoique la première ne soit que d'une lettre : 2°. il est évidemment de la nature des *Syllabes*, telle que je viens de l'exposer, que le *comprehensio* des latins & le συλλαβὴ des grecs doivent être pris dans le sens passif, *id quod uno vocis impulsu comprehenditur;* ce qui est exactement conforme à la définition de toutes les espèces de *Syllabes*, & aparemment aux vûes des premiers nomenclateurs. (*M. Beauzée.*)

Syllabe, *Versific. franç.* Comme le nombre des *Syllabes* fait la mesure des vers françois, il seroit à souhaiter qu'il y eût des règles fixes & certaines pour déterminer le nombre des *Syllabes* de chaque mot; car il y a des mots douteux à cet égard, & il y en a même qui ont plus de *Syllabes* en Vers qu'en Prose. Les noms qui se terminent en *ieux*, en *iel*, en *ien*, en *ion*, en *ier*, &c, causent beaucoup d'embarras à ceux qui se piquent d'exactitude. *Odieux*, *précieux*, sont de trois syllabes; & cependant *cieux*, *lieux*, *dieux* n'ont qu'une *Syllabe*. De même, *fiel*, *miel*, *bien*, *mien* sont *monosyllabes;* mais dans *lien*, *ancien*, *magicien*, *académicien*, *musicien*, la terminaison en *ien* est de deux *Syllabes*. Dans les mots *fier*, *altier*, *métier*, la rime en *ier* est d'une seule *Syllabe*, & de deux dans *bouclier*, *ouvrier*, *meurtrier*, & *fier*, quand il est verbe. Toutes ces différences demandent une application particulière pour ne s'y pas tromper, & ne pas faire un solécisme de quantité. En général, il faut consulter l'oreille, qui doit être le principal juge du nombre de *Syllabes :* & pour lors la prononciation la plus douce & la plus naturelle doit être préférée. *Mourgues*. (*Le chevalier de Jaucourt.*]

(N.) SYLLABIQUE, adj. Qui concerne les syllabes, qui apartient aux syllabes, qui est propre aux syllabes. Ce terme s'emploie en plusieurs occasions dans le langage grammatical.

1. Dans la grammaire grèque, on appelle augment *syllabique*, celui qui en effet ajoûte une syllabe au commencement du verbe; comme quand de τύπτω, on forme ἔ-τυπτον. *Voyez* Augment.

2. L'abbé Girard appelle diphthongues *syllabiques*, celles qui réellement font entendre en une seule syllabe les deux voix consécutives qui forment la diphthongue : & par opposition il appelle diphthongues *orthographiques*, les réunions de deux voyelles qui ne représentent qu'une voix simple. Ainsi, *ui* est diphthongue *syllabique* dans la ville de *Guise;* & dipthongue *orthographique* dans vivre à sa *guise*.

3°. On appelle unité *syllabique*, ce qui fait qu'une syllabe est une; & cela dépend surtout de l'unité du coup de voix ou de l'émission du son. *Voyez* Syllabe.

4. Le temps ou la valeur *syllabique*, c'est la proportion de la durée d'une syllabe relativement à celle des autres syllabes d'un même discours (*Voyez* Quantité). L'harmonie, le nombre, ou le rhythme, n'est pas le résultat de la simple combinaison des temps *syllabiques* des mots; c'est principalement la proportion de cette combinaison avec la pensée même dont la phrase est l'image. (*M. Beauzée.*)

(N.) SYLLEPSE, s. f. Σύλληψις, *comprehensio*. C'est la même étymologie que celle du mot *Syllabe :* mais elle doit se prendre ici dans le sens actif, au lieu que dans *Syllabe* elle a le sens passif : σύλληψις; *comprehensio duorum sensuum sub unâ voce;* ou bien, *acceptio vocis unius duos simul sensus comprehendentis*. C'est tout à la fois la définition du nom & celle de la chose.

La *Syllepse* est donc une figure de Diction par consonnance physique, qui consiste à prendre un mot en deux sens différents dans la même phrase; d'un côté, dans le sens propre; de l'autre, dans un sens figuré. En voici des exemples cités par du Marsais (*Trop.* II. *xj*, pag. 151.)

» Coridon dit que Galathée est pour lui plus » douce que le thym du mont Hybla; *Galathæa* » *thymo mihi dulcior Hyblæ* (Virg. *Ecl.* vij, 37) : » le mot *doux* est au propre par raport au thym, » & il est au figuré par raport à l'impression que » ce berger dit que Galathée fait sur lui. Virgile » fait dire ensuite à un autre berger (*ib.* 41), » *Ego sardoïs videar tibi amarior herbis* (quoi- » que je te paroisse plus amer que les herbes de » Sardaigne). Nos bergers disent, *plus aigre qu'un* » *citron vert*.

» Pyrrhus, fils d'Achille, l'un des principaux » chefs des grecs, & qui eut le plus de part à » l'embrâsement de la ville de Troie, s'exprime » en ces termes dans l'une des plus belles pièces de » Racine (*Androm.* I, jv, 61) :

» Je souffre tous les maux que j'ai faits devant Troie ;
» Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,
» Brûlé de plus de feux que je n'en allumai :

» *Brûlé* est au propre par raport aux feux que

» Pyrrhus alluma dans la ville de Troie ; & il est » au figuré par raport à la passion violente que » Pyrrhus dit qu'il ressentoit pour Andromaque...»

Il me semble que cette figure n'est d'usage que dans les phrases explicitement comparatives, de quelque nature que soit le raport énoncé par la comparaison, ou d'égalité, ou de supériorité, ou d'infériorité : *brûlé d'autant de feux que j'en allumai*, ou *de plus* ou *de moins de feux que je n'en allumai*. Dans ce cas, ce n'est pas le mot unique exprimé dans la phrase, qui réunit sur soi les deux sens ; il n'en a qu'un dans le premier terme de la comparaison, & il est censé répété avec le second sens dans l'expression du second terme. Ainsi, *Coagulatum est sicut lac cor eorum* (*Ps.* 118), est une proposition comparative d'égalité, dans laquelle le mot *coagulatum*, qui se raporte à *cor eorum*, est pris dans un sens métaphorique ; & le sens propre, qui se raporte à *lac*, est nécessairement attaché à un autre mot pareil sousentendu ; *cor eorum coagulatum est sicut lac coagulatum*.

La *Syllepse*, bien entendue, n'est donc rien autre chose que la figure de Diction par consonnance physique, déja connue sous le nom d'*Antanaclase* (*Voyez* ce mot). On peut seulement observer que cette figure peut prendre deux formes différentes : l'une, où le mot à double sens est répété pour chacun des deux sens, *Simia semper simia* ; l'autre, où le mot à double sens n'est exprimé qu'une fois pour les deux, *Galathæa thymo mihi dulcior Hyblæ*. Mais cette seconde forme n'empêche pas la figure d'être la même, puisque la construction la ramène nécessairement à la première par le moyen de l'analyse ; *Galathæa mihi dulcior præ dulci thymo Hyblæ*.

Du Marsais semble insinuer, que le sens figuré joint dans la *Syllepse* au sens propre est toujours métaphorique. Il me semble pourtant qu'il y a *Syllepse* dans la phrase latine *Nerone nerônior ipso*, & dans ce vers françois *Plus mars que le Mars de la Thrace* ; puisque *Nero* d'une part & *Mars* de l'autre sont pris dans deux sens différents : or le sens figuré de ces mots n'est point une Métaphore ; c'est une Antonomase, ce sont des noms propres employés pour des noms appellatifs. Je dis plus : les deux sens du mot de la *Syllepse* peuvent être propres, comme on le voit dans ces deux vers :

> Armand, qui pour six vers m'as donné six-cents *livres*,
> Que ne puis-je à ce prix te vendre tous mes *livres* !

Il y a aussi une figure de construction que les grammairiens appellent *Syllepse* ou *Synthèse*. Je n'adopte que ce dernier nom, & c'est sous ce nom que j'en parlerai. (*M. Beauzée.*)

(N.) SYMBOLE, s. m. *Belles-Lett.* Signe, ou marque distinctive d'une persoune, ou d'une chose.

On a vu, dans l'*article* Emblême, que cette espèce de métaphore demande une ressemblance entre l'objet sensible & la pensée qu'il exprime. Il n'en est pas de même du *Symbole* : celui-ci ne suppose qu'une liaison d'idées établie par l'habitude. Ainsi, entre le caractère de l'aigle ou du lion & le caractère d'une âme élevée ou d'une âme forte & courageuse, il y a réellement de l'analogie & de la ressemblance ; c'est un Emblême : au lieu qu'entre les signes du Zodiaque & les saisons de l'année, il n'y a qu'un raport de coëxistence & d'affinité ; & ce ne sont que des *Symboles*.

Entre les deux idées du *Symbole*, c'est à dire, entre celle du signe & celle de la chose, le raport est réel, lorsque, dans la réalité, les objets mêmes se correspondent ; le raport est fictif ou conventionnel, lorsque la liaison des idées est l'ouvrage de l'opinion ou de l'imagination : c'est ainsi que le Caducée est le *Symbole* de l'Éloquence. Comme il est rare que la liaison des deux idées soit assez étroite & assez exclusive pour ne laisser aucune équivoque sur leur raport, l'intelligence du *Symbole* a toujours besoin d'un peu d'aide, & sa signification est un mystère auquel il faut être initié : par exemple, quoique le printemps commence sous le signe du bélier, quoique le soc soit le principal instrument de l'Agriculture ; l'image du bélier & celle de la charue n'éveilleroient dans l'âme que l'idée de leur objet, si l'on n'étoit pas convenu d'y attacher les idées du printemps & du labourage.

On doit voir à présent quelle est la différence du *Symbole* & de l'Emblême, & comment la même figure peut être l'un & l'autre sous différents raports. Ainsi, l'image du lion sert d'Emblême pour exprimer le caractère d'un héros, & de *Symbole* pour désigner un des mois de l'année : ainsi, le gouvernail est tantôt employé comme *Symbole*, pour réveiller l'idée de la Navigation ; & tantôt comme Emblême, pour exprimer allégoriquement l'administration d'un État.

Le *Symbole* diffère de l'Emblême, comme l'idée particulière diffère de l'idée générale ; en sorte que, pour restreindre la signification de l'Emblême, on y ajoûte le *Symbole*. Némésis est la conscience personnifiée : qu'on lui mette en main une balance, c'est la Justice distributive ; qu'on lui donne une bride & un glaive pour attributs, c'est la Justice cohibitive & vengeresse ; qu'on l'arme d'un fouet, c'est le Remords.

Vénus représente la beauté, ou la femme par excellence. Dans la statue que Zeuxis en a faite ; il lui a mis sous le pied une tortue ; & avec ce *Symbole* de la lenteur, Vénus devient l'Emblême d'un sexe destiné à une vie tranquile & retirée.

Les Sages de Memphis exprimoient par des *Symboles* les mystères de leur doctrine ; & c'est ce que les grecs appeloient *hiérogliphes*, ou gravures

ſacrées. Ces caractères, inventés d'abord comme la Métaphore dans les langues, par le beſoin de s'exprimer & faute de ſignes plus ſimples, ſervirent enſuite de voile aux idées religieuſes que les prêtres d'Égypte vouloient dérober aux profanes & tranſmettre aux initiés.

Depuis on appela *Symbole*, toute expreſſion allégorique dans le langage des philoſophes. On nous en a conſervé des exemples dans quelques maximes de Pythagore, comme dans celles-ci : *Ne vous aſſéyez point ſur le boiſſeau*, pour dire, travaillez à aquérir à meſure que vous dépenſez. *Ne tendez pas la main droite à tout venant*, pour dire, choiſiſſez vos amis. *Ne portez pas un anneau trop étroit*, pour dire, évitez tout engagement qui gêne votre liberté. *Ne remuez pas le feu avec l'épée*, pour dire, n'irritez pas l'homme colère & violent. *Abſtenez vous de fèves*, pour dire, ne vous mêlez pas des affaires publiques. *Ne vous promenez pas ſur les grands chemins*, pour dire, ne vous réglez point ſur l'opinion de la multitude. *Aidez celui qui ſoulève un fardeau*, pour dire, encouragez le travail. *Ne logez point ſous vos toits l'hirondelle*, pour dire, ne formez point de liaiſons paſſagères, ne vivez point avec les babillards. *Abſtenez-vous des coqs blancs*, pour dire, paſſez-vous des biens difficiles & rares. *Ne ramaſſez point les fruits qui tombent*, pour dire, attachez-vous à des idées ſaines & mûres. *Ne ſemez pas du bois ſur les chemins*, pour dire, ne ſoyez pas difficile à vivre, ne vous rendez pas embaraſſant. *En adorant, tournez autour de vous*, pour dire, voyez Dieu partout, & adorez-le en toutes choſes.

Les *Symboles* de convention ſont encore aujourdhui une langue myſtérieuſe, & qui n'eſt entendue que des hommes inſtruits : c'eſt pour eux ſeulement que le pavot réveille l'idée de la fécondité ; l'olivier, celle de la paix ; la palme ou le laurier, celle de la victoire ; le lierre, celle du talent poétique ; le cyprès, celle de la mort.

Mais comme l'inſtruction s'eſt répandue, cette langue eſt devenue plus familière & n'eſt plus une énigme pour un peuple civiliſé. Quand le maréchal de Saxe, après la bataille de Fontenoi, revint en France, il voulut, pour l'exemple, qu'à la barrière de Perronne ſes équipages fuſſent fouillés, afin qu'on vît s'il n'y avoit rien qui fût ſujet aux droits d'entrée. *Paſſez, Monſeigneur*, lui dit un commis, *les lauriers ne payent rien*. Je ne veux pas taire que pour ce mot les fermiers généraux donnèrent au commis une gratification, qu'il n'auroit pas eue du temps des Turcarets, dont la pie étoit le *Symbole*.

Chez les anciens on donnoit par extenſion le nom de *Symbole* à l'étiquette des vaſes, à l'empreinte des monnoies, aux mots de rallîment dans les guerres civiles, & à ce qu'on appelle le mot du guet dans nos armées. Le mot de rallîment de Marius étoit *le dieu Lare* ; celui de Sylla, *Apollon delphique* ; celui de Céſar, *Vénus mère*. Dans les camps, le mot de l'ordre étoit, comme aujourdhui, donné aux ſentinelles, & on le changeoit tous les jours : c'étoit *Palme*, *Gloire*, *Valeur*, &c.

L'uſage des *Symboles*, établi une fois & tranſmis d'âge en âge, a donné lieu aux armoiries ; & cette inſtitution, l'une des plus dégradées par la ſottiſe & la vanité, étoit peut-être une des plus précieuſes à conſerver dans l'eſprit de ſon origine : car le *Symbole* étoit communément l'expreſſion du caractère de celui qui en décoroit ſes armes, & un engagement public de ne ſe démentir jamais. Ce caractère, perſonnel au chef d'une famille, paſſoit à ſes enfants, avec ſes armoiries & avec la réſolution d'être digne de les porter. Ainſi, dans chaque race il y avoit un type de mœurs, j'entends de vertu militaire, car on n'en connoiſſoit pas d'autre ; &, de la part de la Nobleſſe, c'étoit un garant pour l'État de ſon ardeur à le ſervir.

Cet uſage eſt d'une antiquité très-reculée. On dit qu'à la guerre de Thèbes chacun des chefs avoit ſur ſes armes un *Symbole* particulier : Polinice, un *ſphinx* ; Capanée, une *hydre* ; Amphiaraus, un *dragon*, &c. A la guerre de Troie, ſi l'on en croit Homère, Agamemnon avoit de même ſur ſon bouclier un *lion* ; Ulyſſe, un *dauphin* ; Hippomédon, un *typhon vomiſſant des feux*. Le Symbole d'Alcibiade étoit un *amour la foudre à la main*.

Dans la guerre de Marius contre les cimbres & les teutons, on obſerva que ces barbares portoient ſur leurs armes des figures de bêtes féroces. Marius lui-même avoit un *aigle* ſur ſon bouclier, & l'*aigle* commença dès lors à être l'enſeigne des romains, qui juſques là n'avoient porté que le *manipule* pour étendard. Les légions prirent auſſi des enſeignes particulières, & ſur ces enſeignes des figures diverſes, de loup, de cheval, de chevreau, de minotaure, *&c.* Le cachet de Pompée, que Céſar reçut en pleurant, portoit l'image d'un lion tenant une épée. Céſar lui-même avoit pris pour *Symbole* un papillon avec une écreviſſe, pour réunir les deux idées de célérité & de lenteur. Il avoit auſſi ſur ſon cachet un ſphinx, *Symbole* de la pénétration & du myſtère dans les projets. On ſait que dans la ſuite il prit ſur ſon anneau l'image d'Alexandre, l'objet de ſon émulation.

Les nations eurent auſſi leurs *Symboles* particuliers : les athéniens, l'oiſeau de Minerve ; les thébains, l'image du ſphinx ; les perſes, un aigle d'or, ou l'image du ſoleil. Les nations modernes ont ſuivi cet uſage : les ſuiſſes ont pour *Symbole* des ours ; les belges, des lions ; les anglois, des léopards, *&c.*

Les rois, les princes, les guerriers avoient auſſi leur *Symbole* : la mode en eſt paſſée. (*Voyez* DEVISE). Ce qui en reſte eſt en armoiries : mais les armoiries nouvelles n'ont plus de caractère, & ne ſignifient plus rien ; leur bon temps fut celui de la

chevalerie ; & ce temps eſt fort loin de nous : je dis *de nous*, moralement parlant ; car nous avons encore & des Renauds & des Bayards. (*M. Marmontel.*)

(N.) SYMPLOQUE, ſ. f. On a dit *Symploce* dans l'*Encyclopédie* ; c'eſt mal à propos : ce mot eſt le Συμπλοκὴ des grecs, dont la dernière ſyllabe ne peut ſe prononcer qu'avec une articulation gutturale. Ce mot eſt compoſé de σὺν, *cum*, & de πλοκὴ, *nexus* ; c'eſt donc à dire, *Connexio*, *Complexio*. C'eſt en effet le nom que quelques rhéteurs donnent à la figure que nous avons nommée *Complexion*. *Voyez* ce mot. (*M. Beauzée.*)

SYNALÈPHE, ſ. f. *Grammaire*. Dans la Poéſie latine, lorſqu'un mot finiſſoit par une *m* ou par une voyelle, & que le mot ſuivant commençoit par une voyelle, on retranchoit dans la prononciation la lettre finale du premier mot ; c'eſt ce qu'on appelle *Éliſion*. *Voyez* Élision.

Les grammairiens latins reconnoiſſent deux ſortes d'Éliſion : 1°. celle de la lettre finale *m*, qu'ils appellent *Ecthlipſe*, du grec ἐκθλίβειν, *elidere* (briſer) ; 2°. celle de la voyelle finale, qu'ils appellent *Synalèphe*, du grec συναλοιφὴ, *counctio*, mot compoſé de σὺν, *cum*, & de ἀλείφω, *ungo* : le mot de *Synalèphe* eſt donc ici dans un ſens métaphorique, pour indiquer que les deux voyelles qui ſe rencontrent ſe mêlent enſemble comme les choſes graſſes ; une couche de la dernière fait diſparoître la première.

L'idée générale & le ſeul terme d'*Éliſion* me ſemblent ſuffiſants ſur cette matière ; & ſubdiviſer un pareil objet, c'eſt s'expoſer à le rendre inintelligible : à force de diviſer certains corps, on les réduit en une poudre impalpable que le vent emporte aiſément, & il n'en reſte rien. *Voyez*, ſur l'Éliſion, les *art.* Élision, Baillement, Hiatus. (*M. Beauzée.*)

(N.) SYNATHROÏSME, ſ. m. Terme d'origine grèque, employé par quelques rhéteurs pour déſigner la figure que nous nommons en françois *Conglobation*, & dont il a le ſens. (*Voyez* Conglobation). C'eſt donc un mot inutile dans notre langue, & dont on ne tient compte ici qu'en faveur de ceux qui pourroient le rencontrer ſans l'entendre. Quelques rhéteurs diſent ſimplement *Athroïſme*. *Voyez* ce mot.

Dans l'*Encyclopédie* on a écrit *Synartroïſme* ; & l'on y dit que Longin donne à cette figure le nom d'*Arthroïſme*. La lettre *h* eſt dans l'un des deux mots, & non dans l'autre, quoiqu'ils ſoient de même origine ; d'ailleurs le mot grec n'a jamais eu la lettre *r* avant *th*. (*M. Beauzée.*)

SYNCHISE, ſ. f. *Grammaire*. σύγχυσις, *confuſio* ; RR. σὺν. *cum*, & χύω, *fundo*. C'eſt une prétendue eſpèce d'Hyperbate, qui ſe fait quand les mots d'une phraſe ſont mélés entre eux, ſans aucun égard, ni à la ſucceſſion de l'ordre analytique, ni aux raports qui lient les mots entre eux.

C'eſt le reſpect pour les anciens, porté juſqu'à l'idolatrie & à l'enthouſiaſme, qui a fait imaginer un nom honorable pour des écarts réels, plus tôt que d'ôſer prononcer que ces grands hommes ſe fuſſent mépris. Il y a du fanatiſme à les croire infaillibles, puiſqu'ils ſont hommes : & ſouvent on les compromet davantage en les louant ſans meſure, qu'en les critiquant à propos.

Ajoutons qu'il nous arrive ſouvent de prendre pour confuſion un ordre très-bien ſuivi dont la liaiſon nous échape, parce que nous manquons des lumières néceſſaires ou de l'attention requiſe. Il y a, dans l'Énéide (*II*. 348), un paſſage regardé juſqu'ici comme une *Synchiſe* très-compliquée ; & Servius auroit cru manquer à ſon devoir de commentateur, s'il n'en avoit pas débrouillé la conſtruction. » Il me ſemble, dit M. Charpentier (*Déf. de la langue franç. Diſc.* 11, *part.* iij, *pag.* 269], » que ce pauvre grammairien ait donné » lui-même dans une embuſcade des ennemis, dont » il a toutes les peines du monde à ſe ſauver ; » & je crois qu'Énée trouva plus facilement un » aſile pour ſon père contre la violence des grecs, » qu'il n'en a trouvé un pour ſon auteur contre » cette importante *Synchiſe* qu'il rencontre ici, » c'eſt à dire, une franche confuſion, dont il n'a » preſque ôſé prononcer le nom en ſa propre » langue ». On voit que M. Charpentier regarde auſſi la *Synchiſe* comme un véritable défaut ; mais il eſt perſuadé que ce défaut exiſte dans le paſſage de Virgile dont il s'agit : je n'en crois rien ; & il me ſemble avoir prouvé qu'on ne l'a point encore bien entendu, faute d'avoir bien connu les principes de l'Analyſe, la propriété de quelques termes latins, & la véritable ponctuation de ce paſſage. *Voyez* Méthode.

Si donc l'Analyſe elle-même vient à nous démontrer la réalité de quelque *Synchiſe* bien embaraſſante dans un ancien, diſons nettement que c'eſt une faute : ſi la confuſion ne va pas au point de jeter de l'obſcurité dans la phraſe, diſons ſimplement que c'eſt une Hyperbate. *Voyez* Hyperbate. (*M. Beauzée.*)

SYNCOPE, ſ. f. *Grammaire*. C'eſt un Métaplaſme ou une figure de Diction, par laquelle on retranche du milieu d'un mot quelque lettre ou quelque ſyllabe. Συγκοπὴ vient de σὺν, *cum*, qui marque ici ce qui eſt originairement *compris* dans le mot, le milieu du mot : & de κόπτω, *ſcindo*.

Les latins feſoient grand uſage de la *Syncope* dans leurs déclinaiſons & leurs conjugaiſons : *dî* pour *dii* ; *deûm*, *virûm*, *nummûm*, *ſeſtertiûm*, *liberûm*, pour *deorum*, *virorum*, *nummorum*, *ſeſtertiorum*, *liberorum* ; *apûm*, *infantûm*, *adoleſcentûm*, *loquentûm*, au lieu d'*apium*, *infantium*,

adolescentium, loquentium ; audii, audiero, audiissem, ou même *audîssem* pour *audivi, audivero, audivissem*.

Ce Métaplasme est d'un usage assez fréquent dans la génération des mots composés ou dérivés, surtout à leur passage d'une langue à une autre. Sans sortir de la même langue nous trouvons en latin *possum*, *syncopé* de *potis sum ; scriptum* pour *scribtum*, *syncopé* de *scribitum*, qui seroit le supin analogique ; & une infinité d'autres pareils. Au passage d'une langue à une autre : *aranea* vient d'ἀράχνη, en supprimant le χ, que nous avons seulement affoibli dans *aragnée*, que nos pères prononçoient comme le latin *dignus ;* notre *sur* vient de *super ; vie*, de *vita*, *dortoir* pour *dormitoir*, de *dormitorium*, &c. *Voyez* MÉTAPLASME, (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) SYNCOPER, *v. a.* Abréger (un mot) par une soustraction faite au milieu.

Nous avons *syncopé* plusieurs mots en les empruntant des étrangers; par exemple, en formant *goût* de *gustus*, *âpre* d'*asper*, le verbe *fier* de *fidere*, *mendier* de *mendicare*, *saluer* de *salutare*, *naïf* de *nativus*, &c.

Nos poètes, pour obéïr au méchanisme du vers, dérogent à la règle générale de la formation des temps, & écrivent en *syncopant*, *j'avoûrai*, *nous joûrons*, &c, au lieu de *j'avouerai*, *nous jouerons*. L'euphonie poétique exige même qu'ils *syncopent* toujours dans ces exemples : & La Chaussée, dans sa *Mélanide*, a mal versifié quand il a dit,

Vous les *payerez* cher, je puis vous l'annoncer ;

il eût mieux valu dire en *syncopant*,

Vous les *pairez* bien cher, je puis vous l'annoncer.
(*M. BEAUZÉE.*)

* SYNECDOQUE *ou* SYNECDOCHE, *s. f. Grammaire. Cet article est en entier de* du Marsais (*Trop. part. II, art. jv, pag.* 97). *Ce que j'y ai inséré du mien, je l'ai mis entre deux crochets* [ ].

On écrit ordinairement *Synecdoche* [c'est l'orthographe étymologique]; voici les raisons qui me déterminent à écrire *Synecdoque*.

1°. Ce mot n'est point un mot vulgaire qui soit dans la bouche des gens du monde, en sorte qu'on puisse les consulter pour connoître l'usage qu'il faut suivre par raport à la prononciation de ce mot.

2°. Les gens de Lettres que j'ai consultés le prononcent différemment : les uns disent *Synecdoche* à la françoise, comme *roche ;* & les autres soutiennent, avec Richelet, qu'on doit prononcer *Synecdoque*.

3°. Ce mot est tout grec : Συνεκδοχὴ [*comprehensio*] ; il faut donc le prononcer en conservant au χ sa prononciation originale : c'est ainsi qu'on prononce & qu'on écrit *époque*, ἐποχὴ ; *monarque*, μονάρχης, & μόναρχος ; *Pentateuque*, Πεντάτευχος ; *Andromaque*, Ἀνδρομάχη ; *Télémaque* Τηλέμαχος ; &c. On conserve la même prononciation dans *écho*, ἠχὼ ; *école* (schola) σχολὴ ; &c.

Je crois donc que *Synecdoque* étant un mot scientifique, qui n'est point dans l'usage vulgaire, il faut l'écrire d'une manière qui n'induise pas à une prononciation peu convenable à son origine.

4°. L'usage de rendre par *ch* le χ des grecs a introduit une prononciation françoise dans plusieurs mots que nous avons pris des grecs. Ces mots étant devenus communs & l'usage ayant fixé la manière de les prononcer & de les écrire, respectons l'Usage; prononçons *catéchisme*, *machine*, *chimère*, *archidiacre*, *architecte*, &c, comme nous prononçons *chi* dans les mots françois : mais, encore un coup, *Synecdoque* n'est point un mot vulgaire ; écrivons donc & prononçons *Synecdoque*.

Ce terme signifie *Compréhension ;* en effet, dans la *Synecdoque*, on fait concevoir à l'esprit plus ou moins que le mot dont on se sert ne signifie dans le sens propre.

Quand, au lieu de dire d'un homme qu'il aime *le vin*, je dis qu'il aime *la bouteille ;* c'est une simple Métonymie (*voyez* MÉTONYMIE), c'est un nom pour un autre : mais quand je dis, cent *voiles* pour cent *vaisseaux*, non seulement je prends un nom pour un autre, mais je donne au mot *voiles* une signification plus étendue que celle qu'il a dans le sens propre, je prends la partie pour le Tout.

La *Synecdoque* est donc une espèce de Métonymie, par laquelle on donne une signification particulière à un mot qui, dans le sens propre, a une signification générale; ou au contraire, on donne une signification générale à un mot qui, dans le sens propre, n'a qu'une signification particuliere : en un mot, dans la Métonymie, je prends un nom pour un autre, au lieu que dans la *Synecdoque*, je prends le *plus* pour le *moins* ou le *moins* pour le *plus*.

Voici les différentes sortes de *Synecdoques* que les grammairiens ont remarquées.

I. *Synecdoque du genre :* comme quand on dit *les mortels* pour *les hommes ;* le terme de *mortels* devroit pourtant comprendre aussi les animaux, qui sont sujets à la mort aussi bien que nous : ainsi, quand par *les mortels* on n'entend que *les hommes*, c'est une *Synecdoque du genre ;* on dit le *plus* pour le *moins*.

Dans l'Écriture sainte, *créature* ne signifie ordinairement que les *hommes ; Euntes in mundum universum, prædicate evangelium omni* CREATURÆ (*Marc.* xvj, 15) : c'est encore ce qu'on appelle la *Synecdoque du genre*, parce qu'alors un mot générique ne s'entend que d'une espèce

particulière : *créature* est un mot générique, puisqu'il comprend toutes les espèces de choses créées, les arbres, les animaux, les métaux, *&c*; ainsi, lorsqu'il ne s'entend que des hommes, c'est une *Synecdoque du genre*, c'est à dire que, sous le nom du genre, on ne conçoit, on n'exprime qu'une espèce particulière; ou restreint le mot générique à la simple signification d'un mot qui ne marque qu'une espèce.

Nombre est un mot qui se dit de tout assemblage d'unités; les latins se sont quelquefois servis de ce mot en le restreignant à une espèce particulière.

1°. Pour marquer l'harmonie, le chant: il y a dans le chant une proportion qui se compte. Les grecs appellent aussi ῥυθμὸς, *numerus*, tout ce qui se fait avec une certaine proportion, *quidquid certo modo & ratione fit;*

. . . Numeros *memini, si verba tenerem.*

» Je me souviens de la mesure, de l'harmonie, » de la cadence, du chant, de l'air; mais je n'ai » pas retenu les paroles ». (*Virg. Ecl.* jx, 45.)

2°. *Numerus* se prend encore en particulier pour le vers, parce qu'en effet les vers sont composés d'un certain nombre de pieds ou de syllabes: *Scribimus numeros* (*Pers. Sat.* j, 13), nous fesons des vers.

3°. En françois nous nous servons aussi de *nombre* ou de *nombreux*, pour marquer une certaine harmonie, certaines mesures, proportions, ou cadences, qui rendent agréables à l'oreille un air, un vers, une période, un discours. Il y a un certain *nombre* qui rend les périodes harmonieuses. On dit d'une période, qu'elle est fort *nombreuse*, *numerosa oratio;* c'est à dire que le nombre des syllabes qui la composent est si bien distribué, que l'oreille en est frapée agréablement: *numerus* a aussi cette signification en latin. *In oratione* numerus *latinè, græcè* ῥυθμὸς, *inesse dicitur*. . . *Ad capiendas aures*, ajoûte Cicéron (*Orat.* II. 170, 171, 172) : numeri *ab oratore quæruntur* : & plus bas, il s'exprime en ces termes; *Aristoteles versum in oratione vetat esse*, numerum *jubet*: Aristote ne veut point qu'il se trouve un vers dans la prose; c'est à dire qu'il ne veut point que, lorsqu'on écrit en prose, il se trouve dans le discours le même assemblage de pieds ou le même nombre de syllabes qui forment un vers: il veut cependant que la Prose ait de l'harmonie, mais une harmonie qui lui soit particulière, quoiqu'elle dépende également du nombre des syllabes & de l'arrangement des mots.

II. Il y a au contraire la *Synecdoque de l'espèce :* c'est lorsqu'un mot qui, dans le sens propre, ne signifie qu'une espèce particulière, se prend pour le genre. C'est ainsi qu'on appelle quelquefois *voleur* un *méchant homme;* c'est alors prendre le *moins* pour marquer le *plus*.

Il y avoit dans la Thessalie, entre le mont Ossa & le mont Olympe, une fameuse plaine apelée *Tempé*, qui passoit pour un des plus beaux lieux de la Grèce. Les poètes grecs & latins se sont servis de ce mot particulier pour marquer toutes sortes de belles campagnes. » Le doux sommeil, dit Horace (III. *Od.* j, 22), » n'aime point le » trouble qui règne chez les Grands; il se plaît » dans les petites maisons des bergers, à l'ombre » d'un ruisseau, ou dans ces agréables campagnes » dont les arbres ne sont agités que par le zé- » phyr » ; & pour marquer ces campagnes, il se sert de *Tempé:*

. . . *Somnus agrestium*
Lenis virorum non humiles domos
Fastidit, umbrosamque ripam,
Non zephyris agitata Tempe.

Le mot de *corps* & le mot d'*âme* (c'est du Marsais qui continue) se prennent aussi quelquefois séparément pour tout l'homme : on dit populairement, surtout dans les provinces, *Ce corps-là*, pour *cet homme-là; Voilà un plaisant corps*, pour dire *un plaisant personnage*. On dit aussi, qu'*Il y a cent-mille âmes dans une ville*; c'est à dire, *cent-mille habitants. Omnes animæ domûs Jacob* (*Genes.* xlvj, 27), toutes les personnes de la famille de Jacob. *Genuit sexdecim animas* (*ibid.* 18), il eut seize enfants.

III. *Synecdoque dans le nombre;* c'est lorsqu'on met un singulier pour un pluriel, ou un pluriel pour un singulier.

1°. *Le germain révolté*, c'est à dire, les germains, les allemands. *L'ennemi vient à nous*, c'est à dire, *les ennemis*. Dans les historiens latins, on trouve souvent *pedes* pour *pedites; le fantassin* pour *les fantassins*, *l'infanterie*.

2°. Le pluriel pour le singulier. Souvent, dans le style sérieux, on dit *nous* au lieu de *je:* & de même, *il est écrit dans les prophètes*, c'est à dire, dans un livre de quelqu'un des prophètes; *Quod dictum est per prophetas*. (Matth. *ij*, 23)

3°. Un nombre certain pour un nombre incertain. *Il me l'a dit dix fois, vingt fois, cent fois, mille fois*, c'est à dire, *plusieurs fois*.

4°. Souvent, pour faire un compte rond, on ajoûte ou l'on retranche ce qui empêche que le compte ne soit rond: ainsi, on dit, *La version des Septante*, au lieu de dire, *la version des soixante & douze interprètes*, qui, selon les Pères de l'Église, traduisirent l'Écriture sainte en grec, à la prière de Ptolémée-Philadelphe, roi d'Égypte, environ 300 ans avant Jésus-Christ. Vous voyez que c'est toujours ou le *plus* pour le *moins*, ou au contraire le *moins* pour le *plus*.

IV. *La partie pour le Tout*, & *le Tout pour la partie*. Ainsi, la *tête* se prend quelquefois pour tout l'homme : c'est pour cela qu'on dit communément, *On a payé tant par tête*, c'est à dire, tant pour chaque

chaque perſonne ; *Une tête ſi chère*, c'eſt à dire, *une perſonne ſi précieuſe, ſi fort aimée.*

Les poètes diſent, *Après quelques moiſſons, quelques étés, quelques hivers*, c'eſt à dire, *après quelques années.*

L'onde, dans le ſens propre, ſignifie *une vague, un flot* ; cependant les poètes prennent ce mot ou pour la mer, ou pour l'eau d'une rivière, ou pour la rivière même. Quinaut (*Iſis; act. I, ſc.* iij) :

Vous juriez autrefois que cette *onde* rebelle
Se feroit vers ſa ſource une route nouvelle,
Plus tôt qu'on ne verroit votre cœur dégagé :
Voyez couler ces *flots* dans cette vaſte plaine ;
C'eſt le même penchant qui toujours les entraîne ;
Leur cours ne change point, & vous avez changé.

Dans les poètes latins, *la poupe* ou *la proue* d'un vaiſſeau ſe prend pour tout le vaiſſeau. On dit en françois, *cent voiles*, pour dire cent vaiſſeaux. *Tectum* (le toît) ſe prend en latin pour toute la maiſon ; *Æneam in regia ducit tecta*, elle mène Énée dans ſon palais. (*Æn. I*, 635.)

La porte, & même *le ſeuil* de la porte, ſe prennent auſſi en latin pour toute la maiſon, tout le palais, tout le temple. C'eſt peut-être par cette eſpèce de *Synecdoque* qu'on peut donner un ſens raiſonnable à ces vers de Virgile. (*Æn. I*, 509) :

Tum foribus divæ, mediâ teſtitudine templi,
Septa armis, ſolio altè ſubnixa reſedit.

Si Didon étoit aſſiſe à la porte du temple, *foribus divæ*, comment pouvoit-elle être aſſiſe en même temps ſous le milieu de la voûte, *mediâ teſtudine* ? C'eſt que, par *foribus divæ*, il faut entendre d'abord en général le temple ; elle vint au temple, & ſe plaça ſous la voûte.

[Ne pourroit-on pas dire auſſi que Didon étoit aſſiſe au milieu du temple & aux portes de la déeſſe, c'eſt à dire, de ſon ſanctuaire ? Cette explication eſt toute ſimple ; & de l'autre part, la figure eſt tirée de bien loin].

Lorſqu'un citoyen romain étoit fait eſclave, ſes biens apartenoient à ſes héritiers ; mais s'il revenoit dans ſa patrie, il rentroit dans la poſſeſſion & jouïſſance de tous ſes biens : ce droit, qui eſt une eſpèce de droit de retour, s'appeloit en latin, *jus poſtliminii* ; de *poſt* (après), & de *limen* (le ſeuil de la porte, l'entrée).

Porte, par *Synecdoque* & par Antonomaſe, ſignifie auſſi la Cour du grand-Seigneur, de l'empereur turc. On dit, *Faire un traité avec la Porte* ; c'eſt à dire, *avec la Cour ottomane*. C'eſt une façon de parler qui nous vient des turcs : ils nomment *Porte* par excellence, la porte du ſérail, c'eſt le palais du ſultan ou empereur turc ; & ils entendent par ce mot ce que nous appelons *la Cour.*

Nous diſons, *Il y a cent feux dans ce village*, c'eſt à dire, *cent familles.*

On trouve auſſi des noms de villes, de fleuves, ou de pays particuliers, pour des noms de provinces & de nations. Ovide (*Métam. I*, 61) :

Eurus ad Auroram, nabathæaque regna receſſit.

Les pélaſgiens, les argiens, les doriens, peuples particuliers de la Grèce, ſe prennent pour tous les grecs, dans Virgile & dans les autres poètes anciens.

On voit ſouvent, dans les poètes, *le Tibre*, pour les romains ; *le Nil*, pour les égyptiens ; *la Seine*, pour les françois.

Quum Tiberi Nilo gratia nulla fuit.
Prop. II. *Eleg.* xxxiij, 20.

Per Tiberim, *romanos ; per* Nilum, *ægyptios intelligito.* (Beroald. *in Propert.*)

Chaque climat produit des favoris de Mars ;
La Seine a des Bourbons, le Tibre a des Céſars.
Boileau, *Ép. I.*

Fouler aux pieds l'orgueil & du Tage & du Tibre.
Id. *Diſc. au roi.*

Par *le Tage*, il entend les eſpagnols ; le Tage eſt une des plus célèbres rivières d'Eſpagne.

V. On ſe ſert ſouvent du nom de LA MATIÈRE POUR marquer LA CHOSE QUI EN EST FAITE. Le Pin ou quelque autre arbre ſe prend dans les poètes pour un vaiſſeau : on dit communément *de l'argent*, pour des pièces d'argent, de la monnoie : le *fer* ſe prend pour l'épée ; *périr par le fer*. Virgile s'eſt ſervi de ce mot pour le ſoc de la charue. (I. *Georg.* 50) :

At priùs ignotum ferro quam ſcindimus æquor.

Boileau, dans ſon Ode ſur la priſe de Namur, a dit *l'airain*, pour dire *les canons* :

Et par cent bouches horribles,
L'airain ſur ces monts terribles
Vomit le fer & la mort.

L'airain, en latin *æs*, ſe prend auſſi fréquemment pour la monnoie, les richeſſes ; la première monnoie des romains étoit de cuivre. *Æs alienum*, le cuivre d'autrui, c'eſt à dire, le bien d'autrui qui eſt entre nos mains, nos dettes, ce que nous devons. Enfin *æra* ſe prend pour des vaſes de cuivre, pour des trompettes, des armes, en un mot, pour tout ce qui ſe fait de cuivre. [Nous diſons pareillement *des bronzes*, pour des ouvrages de bronze.]

Dieu dit à Adam, Tu es pouſſière & tu retourneras en pouſſière, *Pulvis es & in pulverem*

reverteris (*Genes.* iij, 19); c'eſt à dire, tu as été fait de pouſſière, tu as été formé d'un peu de terre.

Virgile s'eſt ſervi du nom de l'éléphant pour marquer ſimplement de l'ivoire; *Ex auro, ſolidoque elephanto* (*Georg.* iij, 26). *Dona dehinc auro gravia ſectoque elephanto* (*Æn.* iij, 464). C'eſt ainſi que nous diſons tous les jours *un caſtor*, pour dire un chapeau fait de poil de caſtor, &c.

Tum pius Æneas haſtam jacit; illa per orbem
Ære cavum triplici per linea terga, tribuſque
Tranſiit intextum tauris opus.

Æn. x, 783.

Le pieux Énée lança ſa *haſte* (pique, lance, *voyez* le P. de Montfaucon, *tom. IV*, pag. 65) avec tant de force contre Mézence, qu'elle perça le bouclier fait de trois plaques de cuivre, & qu'elle traverſa les piquûres de toile, & l'ouvrage fait de trois *taureaux*, c'eſt à dire, de trois *cuirs.* Cette façon de parler ne ſeroit pas entendue en notre langue.

Mais il ne faut pas croire qu'il ſoit permis de prendre indifféremment un nom pour un autre, ſoit par Métonymie ſoit par *Synecdoque;* il faut, encore un coup, que les expreſſions figurées ſoient autoriſées par l'uſage, ou du moins que le ſens litréral qu'on veut faire entendre ſe préſente naturellement à l'eſprit, ſans révolter la droite raiſon & ſans bleſſer les oreilles accoutumées à la pureté du langage. Si l'on diſoit qu'une armée navale étoit compoſée de cent *mâts* ou de cent *avirons*, au lieu de dire cent *voiles* pour cent *vaiſſeaux*, on ſe rendroit ridicule : chaque partie ne ſe prend pas pour le Tout, & chaque nom générique ne ſe prend pas pour une eſpèce particulière, ni tout nom d'eſpèce pour le genre; c'eſt l'Uſage ſeul qui donne à ſon gré ce privilège à un mot plus tôt qu'à un autre.

Ainſi, quand Horace a dit (I. *Od.* j, 24), que les combats ſont en horreur aux mères, *bella matribus deteſtata;* je ſuis perſuadé que ce poète n'a voulu parler préciſément que des mères. Je vois une mère alarmée pour ſon fils qu'elle ſait être à la guerre, ou dans un combat dont on vient de lui aprendre la nouvelle : Horace excite ma ſenſibilité en me feſant penſer aux alarmes où les mères ſont alors pour leurs enfants; il me ſemble même que cette tendreſſe des mères eſt ici le ſeul ſentiment qui ne ſoit pas ſuſceptible de foibleſſe ou de quelque autre interprétation peu favorable : les alarmes d'une maitreſſe pour ſon amant n'oſeroient pas toujours ſe montrer avec la tendreſſe d'une mère pour ſon fils. Ainſi, quelque déférence que j'aye pour le ſavant P. Sanadon, j'avoue que je ne ſaurois trouver une *Synecdoque* de l'eſpèce dans *bella matribus deteſtata.* Le P. Sanadon (*Poéſies* d'Horace, *tom.* 1, *pag.* 7) croit que *matribus* comprend ici même *les jeunes filles;* voici ſa traduction : *Les combats qui ſont pour les femmes un objet d'horreur.* Et dans les *Remarques* (*pag.* 12), il dit, que « les mères redoutent la » guerre pour leurs époux & pour leurs enfants; » mais les jeunes filles, ajoûte-t-il, ne DOIVENT » pas moins la redouter pour les objets d'une » tendreſſe légitime que la gloire leur enlève, » en les rangeant ſous les drapeaux de Mars. Cette » raiſon m'a fait prendre *matres* dans la ſignifi- » cation la plus étendue, comme les poètes l'ont » ſouvent employé. Il me ſemble, continue-t-il, » que ce ſens fait ici un plus bel effet ».

Il ne s'agit pas ici de donner des inſtructions aux jeunes filles, ni de leur aprendre ce qu'elles doivent faire, lorſque *la gloire leur enlève l'objet de* leur *tendreſſe*, *en les rangeant ſous les drapeaux de Mars*, c'eſt à dire, lorſque leurs amants vont à la guerre; il s'agit de ce qu'Horace a penſé. [Il me ſemble qu'il devroit pareillement n'être queſtion ici que de ce qu'a réellement penſé le P. Sanadon, & non pas du ridicule que l'on peut jeter ſur ſes expreſſions, au moyen d'une interprétation maligne : le mot *doivent* dont il s'eſt ſervi, & que du Marſais a fait imprimer en gros caractères, n'a point été employé pour déſigner *une inſtruction*, mais ſimplement pour caractériſer *une conſéquence naturelle* & connue de la tendreſſe des jeunes filles pour leurs amants; en un mot, pour exprimer affirmativemenr un fait. C'eſt un tour ordinaire de notre langue, qui n'eſt inconnu à aucun homme de Lettres : ainſi, il y a de l'injuſtice à y chercher un ſens éloigné, qui ne peut que compromettre de plus en plus l'honnêteté des mœurs, déja trop efficacement attaquée dans d'autres écrits réellement ſcandaleux]. Or il me ſemble, continue du Marſais, que le terme de *mères* n'eſt relatif qu'à *enfants*; il ne l'eſt pas même à *époux*, encore moins aux *objets d'une tendreſſe légitime.* J'ajoûterois volontiers que les jeunes filles s'oppoſent à ce qu'on les confonde ſous le nom de *mères.* Mais, pour parler ſérieuſement, j'avoue que lorſque je lis, dans la traducrion du P. Sanadon, que *les combats ſont pour les femmes un objet d'horreur*, je ne vois que des femmes épouvantées; au lieu que les paroles d'Horace me font voir une mère attendrie : ainſi, je ne ſens point que l'une de ces expreſſions puiſſe jamais être l'image de l'autre; & bien loin que la traduction du P. Sanadon faſſe ſur moi un plus bel effet, je regrette le ſentiment tendre qu'elle me fait perdre. Mais revenons à la *Synecdoque.*

Comme il eſt facile de confondre cette figure avec la Métonymie, je crois qu'il ne ſera pas inutile d'obſerver ce qui diſtingue la *Synecdoque* de la Métonymie, C'eſt

1°. Que la *Synecdoque* fait entendre le *plus* par un mot qui, dans le ſens propre, ſignifie le *moins;* ou au contraire elle fait entendre le *moins*

par un mot qui, dans le sens propre, marque le *plus*.

2°. Dans l'une & l'autre figure il y a une relation entre l'objet dont on veut parler & celui dont on emprunte le nom; car s'il n'y avoit point de raport entre ces objets, il n'y auroit aucune idée accessoire, & par conséquent point de trope: mais la relation qu'il y a entre les objets dans la Métonymie est de telle sorte, que l'objet dont on emprunte le nom, subsiste indépendamment de celui dont il réveille l'idée, & ne forme point un ensemble avec lui; tel est le raport qui se trouve entre la *cause* & l'*effet*, entre l'*auteur* & son *ouvrage*, entre *Cérès* & le *blé*, entre le *contenant* & le *contenu*, comme entre la *bouteille* & le *vin*: au lieu que la liaison qui se trouve entre les objets dans la *Synecdoque*, suppose que ces objets forment un ensemble, comme le *Tout* & la *partie*; leur union n'est point un simple raport, elle est plus intérieure & plus indépendante. C'est ce qu'on peut remarquer dans les exemples de l'une & de l'autre de ces figures. *Voyez* TROPE.

[¶ Il résulte de tout ce qui précède que la *Synecdoque* est un Trope par lequel un mot, au lieu de l'idée de sa signification primitive, en exprime une autre en vertu de la subordination qui fait que l'une est comprise dans l'autre. De là le nom Συνεκδοχὴ, *comprehensio*; parce que les deux sens, dont l'un est pris pour l'autre, sont liés l'un à l'autre par subordination.

On peut distinguer deux espèces générales de subordination: l'une *physique*, qui naît de l'union essencielle des idées dont les objets sont coëxistants par nature dans un même Tout; & l'autre *catégorique*, que nous imaginons entre les idées abstraites, & qui deviennent d'autant plus générales, qu'elles sont plus simplifiées & applicables par là à un plus grand nombre d'êtres.

I. De la subordination physique viennent trois espèces de *Synecdoque*; celle de *nombre*, celle de *totalité*, & celle de *matière*.

1. Il y a *Synecdoque* de *nombre*, quand on emploie le pluriel avec relation à un seul individu. *Nous voulons*, dit le roi, en parlant de lui seul. *Vous voulez*, disons-nous au pluriel par politesse, en parlant à un seul.

Quand on emploie le singulier d'un nom appellatif, pour marquer au pluriel les individus de l'espèce qu'il désigne. *L'homme est presque toujours le jouet de l'espérance*, pour *les hommes sont*.

Quand on emploie un nombre déterminé pour un nombre indéterminé. *Je vous l'ai dit mille fois*, c'est à dire, *plusieurs fois* indéterminément.

Quand on emploie un nombre rond pour un autre nombre déterminé qui en aproche. Nous disons, *La version des Septante*, quoiqu'elle soit l'ouvrage de 72 interprètes.

2. Il y a *Synecdoque* de *totalité*, quand on attribue au Tout ce qui en effet ne peut convenir qu'à une partie. *Les femmes sont indiscrètes. Les jeunes gens sont étourdis. Les vieillards sont avares & fâcheux.*

Quand on désigne le Tout par le nom d'une de ses parties. *Payer douze francs par tête*, au lieu de *par personne*.

Quand on nomme le Général pour l'armée qu'il commande. *César ravagea les Gaules*, pour *l'armée de César*.

Quand on emploie l'abstrait pour le concret. *Votre sainteté, votre majesté, votre hautesse, votre altesse, votre éminence, votre excellence, votre grandeur, votre révérence*, au lieu de *vous*, selon la différence des personnes & des dignités.

3°. Il y a *Synecdoque* de *matière*, quand on nomme simplement la matière pour les choses qui en sont faites: *le fer*, pour des armes offensives; *les fers*, pour les chaînes, ou pour la servitude; *le grand bronze, le moyen bronze, le petit bronze*, pour les grandes, les moyennes, & les petites médailles de bronze, *&c.*

II. De la subordination catégorique naissent trois espèces de *Synecdoque*; celle de *genre*, celle d'*espèce*, & celle d'*individu*.

1. Il y a *Synecdoque* de *genre*, quand on emploie le nom du genre pour ne marquer qu'une espèce: *les mortels* pour *les hommes*.

2. Il y a *Synecdoque* d'*espèce*, quand on se sert du nom d'une espèce pour désigner le genre: *il n'a pas de pain*, pour dire, il n'a aucune des choses les plus nécessaires à la vie.

3. Il y a *Synecdoque* d'*individu*, quand on emploie un nom appellatif pour un nom propre, ou au contraire un nom propre pour un nom appellatif; ce que l'on désigne plus communément sous le nom d'*Antonomase*. *Voyez* ce mot.) (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) SYNECPHONÈSE, SYNCHRÈSE, SYNÉRÈSE, & CRASE, ff. ff. Ce sont autant de mots employés par les anciens, pour désigner l'espèce de Métaplasme par mutation, qui change le matériel du mot en fesant une seule syllabe de deux voix consécutives qui se prononçoient auparavant en deux syllabes.

Lorsque l'une des deux voix étoit entièrement supprimée dans la prononciation, c'étoit une *Synecphonèse*; comme dans *alvearia*, si, pour le réduire à quatre syllabes, on prononce *alvaria*; de même que nous disons *Jan* pour *Jehan* ou *Jean*. Συνεκφώνησις; de σὺν, *cum*, & de ἐκφωνέω, *enuncio*, comme pour dire *duarum simul vocum enunciatio*.

C'étoit une *Synérèse*, lorsque les deux voix étoient conservées & simplement fondues en une diphthongue; comme dans le mot latin *cui*, si on le prononce comme notre participe françois *cuit*. Συναίρεσις; de σὺν, *cum*, & de αἱρέω, *capio*, comme pour dire, *duarum vocum complexio*.

Le langage de la Grammaire grèque est encore différent, lorsqu'il s'agit des terminaisons qui caractérisent les déclinaisons ou les conjugaisons : on nomme alors cette figure *Contraction* (*Voyez* ce mot). Ainsi, outre les déclinaisons analogiques, les grecs distinguent encore les déclinaisons contractes (*voyez* CONTRACTE) : & par raport aux Verbes, ils appellent *barytons* (*voyez* ce mot), ceux qui suivent la conjugaison analogique, parce qu'on en prononce la dernière syllabe avec l'accent grave ; & *Circonflexes* (*voyez* ce mot), ceux qui admettent la contraction dans certaines terminaisons. Mais, soit dans les noms, soit dans les verbes, soit même dans l'union de deux mots, la contraction prend différents noms, selon les différences qu'elle occasionne dans la prononciation.

Elle se nomme *Synchrèse*, lorsqu'on laisse subsister les deux voix primitives, mais qu'on les prononce en une seule diphthongue ; comme quand on dit ὄφει en deux syllabes, pour ὄφεϊ en trois syllabes (*serpentis*). Συνχρῆσις, de σύν, *cum*, & de χρῆσις, *usus* ; comme si l'on disoit, *duarum simul vocum usus*.

Elle s'appelle *Crase*, si aux deux voix primitives on en substitue une troisième toute différente ; comme quand on dit Δημοσθένους pour Δημοσθένεος (*Demosthenis*), τείχη pour τείχεα (*muri*) : ou même si l'on en supprime une ; comme dans ἐγῷδα pour ἐγὼ οἶδα (*ego novi*) Κράσις, *mixtio*, de κεράω, *misceo*.

Voilà des choses qui, sans doute, peuvent être traitées avec utilité dans les Grammaires particulières : mais je pense que cette grande abondance de mots n'est bonne qu'à jeter des ténèbres sur une matière qui ne devroit pas en être susceptible, & à donner vainement un air scientifique à des observations que l'on retiendroit bien sans cet appareil. Contentons-nous dans notre langue, & même, s'il est possible, quand nous parlons des autres, du seul mot de *Contraction*. (*M.* BEAUZÉE.)

* SYNONYME, adj. Mot composé de la préposition grèque σύν, *cum*, & du mot ὄνυμα, *nomen* : de là συνωνυμία, *cognominatio* ; & συνώνυμος, *cognominans* : en sorte que *vocabula* synonyma *sunt diversa ejusdem rei nomina*. C'est la premièie idée que l'on s'est faite des *Synonymes*, & peut-être la seule qu'en ayent eue anciennement le plus grand nombre des gens de Lettres. Une sorte de Dictionnaire que l'on met dans les mains des écoliers, & que l'on connoît sous le nom général de *Synonymes*, ou sous les noms particuliers de *Regia Parnassi*, de *Gradus ad Parnassum*, &c, est fort propre à perpétuer cette idée dans toutes les têtes qui tiennent pour irréformable ce qu'elles ont apris de leurs maîtres. Que faut-il penser de cette opinion ? Nous allons l'aprendre de l'abbé Girard, celui de nos grammairiens qui a aquis le plus de droit de prononcer sur eette matière.

» Pour aquérir la justesse, dit-il (*Préf. des* Synonymes *françois*), » il faut se rendre un peu » difficile sur les mots ; & ne point s'imaginer que » ceux qu'on nomme *Synonymes*, le soient dans » toute la rigueur d'une ressemblance parfaite, en » sorte que le sens soit aussi uniforme entre eux que » l'est la saveur entre les gouttes d'eau d'une même » source : car en les considérant de près, on verra » que cette ressemblance n'embrasse pas toute » l'étendue & la force de la signification ; qu'elle » ne consiste que dans une idée principale, que » tous énoncent, mais que chacun diversifie à sa » manière par une idée accessoire qui lui constitue » un caractère propre & singulier. La ressemblance » que produit l'idée générale fait donc les mots » *synonymes* ; & la différence qui vient de l'idée » particulière qui accompagne la générale, fait » qu'ils ne le sont pas parfaitement, & qu'on les » distingue comme les diverses nuances d'une même » couleur ».

(¶ Quand on ne considère, dans les mots qui désignent une même idée principale, que cette idée principale & commune, ils sont *synonymes*, parce que ce sont différents signes de la même idée : mais ils cessent de l'être, quand on fait attention aux idées accessoires qui les différencient; & il n'y a, dans aucune langue cultivée, aucun mot si parfaitement *synonyme* d'un autre, qu'il n'en diffère absolument par aucune idée accessoire, & qu'on puisse les prendre indistinctement l'un pour l'autre en toute occasion. » S'il y avoit des *Synonymes* » parfaits, dit du Marsais. (*Trop.* III xij), il y » auroit deux langues dans une même langue : » quand on a trouvé le signe exact d'une idée, on » n'en cherche pas un autre »).

» Qu'une fausse idée de richesse ne vienne pas » ici, dit l'abbé Girard (*ibid.*), pour fronder » mon systême sur la différence des *Synonymes*, » faire parade de la pluralité & de l'abondance. » J'avoue que la pluralité des mots fait la richesse » des langues : mais ce n'est pas la pluralité purement numérale, elle n'est bonne qu'à remplir » les coffres d'un avare... c'est celle qui vient de » la diversité, telle qu'elle brille dans les productions de la nature . . . Je ne fais donc cas de » la quantité des mots que par celle de leurs » valeurs. S'ils ne sont variés que par les sons, & » non par le plus ou le moins d'énergie, d'étendue, » de précision, de composition, ou de simplicité » que les idées peuvent avoir ; ils me paroissent » plus propres à fatiguer la mémoire, qu'à enrichir & faciliter l'art de la parole. Protéger le » nombre des mots sans égard au sens, c'est, ce » me semble, confondre l'abondance avec la superfluité. Je ne saurois mieux comparer un tel goût, » qu'à celui d'un maître d'hôtel qui feroit consister » la magnificence d'un festin dans le nombre des » plats plus tôt que dans celui des mêts. Qu'importe d'avoir plusieurs termes pour une seule

» idée ? N'eſt-il pas plus avantageux d'en avoir » pour toutes celles qu'on ſouhaite d'exprimer ? »

» On doit juger de la richeſſe d'une langue, dit du Marſais (*loc. cit.*), » par le nombre des » penſées qu'elle peut exprimer, & non par le » nombre des articulations de la voix ». Il ſemble en effet que l'Uſage, dans tous les idiomes, tout indélibéré qu'il paroît être, ne perd jamais de vûe cette maxime d'économie : jamais il ne légitime un mot *ſynonyme* d'un autre ſans proſcrire l'ancien, ſi la reſſemblance de ſignification eſt entière ; & s'il laiſſe ſubſiſter enſemble ces deux mots, ce n'eſt qu'autant qu'ils ſont différenciés réellement par quelques idées acceſſoires qui modifient diverſement la principale.

(¶ Lorſque pluſieurs mots de la même eſpèce repréſentent une même idée objective, variée ſeulement de l'un à l'autre par des nuances différentes, qui naiſſent de la diverſité des idées ajoutées de part & d'autre à la première : c'eſt la première idée, commune à tous ces mots, qui eſt l'idée *principale ;* celles qui y ſont ajoutées & qui en différencient les ſignes repréſentatifs, ſont les idées *acceſſoires*. Par exemple, les adjectifs *Indolent*, *Nonchalant*, *Pareſseux*, *Négligent*, expriment tous quatre un défaut contraire à l'expédition & au ſuccès du travail ; c'eſt l'idée commune & principale : mais on eſt *indolent* par défaut de ſenſibilité, *nonchalant* par défaut d'ardeur, *pareſſeux* par défaut d'action, *négligent* par défaut de ſoin ; ce ſont les idées acceſſoires & différencielles. *Voyez* INDOLENT, NONCHALANT, PARESSEUX, NÉGLIGENT. *Syn.*

C'eſt ſur cette diſtinction que porte la différence des mots honnêtes & déshonnêtes, que les cyniques traitoient de chimérique ; & c'étoit pour avoir négligé de démêler dans les termes les différentes idées acceſſoires que l'Uſage peut y mettre, que ces philoſophes avoient adopté le ſyſtême impudent de l'indifférence des termes, qui les avoit enſuite menés au ſyſtême plus impudent encore de l'indifférence des actions par raport à l'honnêteté.

Les bons écrivains, dans toutes les langues, ont bien connu le prix & l'importance de ces diſtinctions fines, & l'idée d'obſerver les différences des *Synonymes* eſt fort ancienne. Sans remonter chez les grecs, où l'on en trouveroit des preuves abondantes, Cicéron établit en termes très-clairs le principe fondamental de cette doctrine. » Quelque » aprochante que ſoit, dit-il (*Topic.* viij, 34), » la ſignification des mots, on a pourtant établi » entre eux des différences proportionnées à celle » des choſes qu'ils expriment ». *Quanquam enim vocabula prope idem valere videantur ; tamen, quia res differebant, nomina rerum differre voluerunt.*

Il n'a pas ſeulement poſé le principe, il l'a juſtifié par des dèvelopements & des exemples. Il n'y a qu'à voir ſeulement les chapitres *vij*, *viij*, & *jx* du *IV* livre des Tuſculanes, pour connoître avec quel ſoin & quelle préciſion les anciens ont ſu définir : qu'on en juge ici par un ſimple extrait. *Eſt igitur ÆGRITUDO, opinio recens mali præſentis, in quo demitti contrahique animo rectum eſſe videatur . . . Subjiciuntur ÆGRITUDINI . . . . ANGOR, LUCTUS, MÆROR, ÆRUMNA, DOLOR, LAMENTATIO, SOLLICITUDO, MOLESTIA, AFFLICTATIO, DESPERATIO, & ſi quæ ſunt de genere eodem.... ANGOR eſt ÆGRITUDO premens : LUCTUS, ÆGRITUDO ex ejus qui carus fuerit interitu acerbo : MÆROR, ÆGRITUDO flebilis : ÆRUMNA, ÆGRITUDO laborioſa : DOLOR, ÆGRITUDO crucians : LAMENTATIO, ÆGRITUDO cum ejulatu : SOLLICITUDO, ÆGRITUDO cum cogitatione : MOLESTIA, ÆGRITUDO permanens : AFFLICTATIO, ÆGRITUDO cum vexatione corporis : DESPERATIO, ÆGRITUDO ſine ullâ rerum exſpectatione meliorum.*

Ce que Cicéron a ſu diſtinguer avec ſagacité dans la théorie, comme grammairien philoſophe, il a ſu en faire uſage dans la pratique, comme écrivain intelligent & habile. Voici comme il diſtingue *Amare* & *Diligere* (IX. *Epiſt.* 14).

Quis erat qui putaret ad eum amorem quem erga te habebam poſſe aliquid accedere ? Tantum acceſſit, ut mihi nunc denique amare *videar, antea dilexiſſe.* » Qui auroit cru que mon amitié » pour vous pût recevoir quelque accroiſſement ? » Elle en a tant reçu, qu'il me ſemble que je ne » fais que de commencer à vous *aimer*, & qu'au- » paravant je n'*avois* pour vous que *du goût* ». Et ailleurs (XIII. *Epiſt.* 47) : *Quid ego tibi commendem eum quem tu ipſe* diligis *? Sed tamen, ut ſcires eum à me non* diligi *ſolum, ſed etiam* amari, *ob eam rem tibi hæc ſcribo.* » Pour- » quoi vous recommander un homme pour qui vous » avez vous-même de l'*affection* ? Cependant, pour » vous faire ſavoir que j'ai pour lui, non une ſimple » *affection*, mais une véritable *amitié*, je prends le » parti de vous en écrire ».

Les deux adjectifs *Gratus* & *Jucundus*, que nous ſerions tentés de croire entièrement *ſynonymes*, & que les Dictionnaires traduiſent également par *Agréable ;* Cicéron en a très-bien ſenti la différence, & en a tiré parti. Répondant à Atticus, qui lui avoit apris une triſte nouvelle (III. *Ep. ad Atticum*, 24), il lui dit : *Iſta veritas, etiamſi* jucunda *non eſt, mihi tamen* grata *eſt.* » Cette vérité, quoiqu'elle ne ſoit pas *réjouïſſante*, m'eſt » cependant *agréable* ». Et dans une lettre qu'il écrit à Luccéius après la mort de ſa fille Tullia (V. *Epiſt.* 15) : *Omnis amor tuus ex omnibus ſe partibus oſtendit in his litteris quas à te proximè accepi ; non ille quidem mihi ignotus ſed tamen* gratus *& optatus ; dicerem* jucundus, *niſi hoc verbum in omne tempus perdidiſſem,*

» Toute votre amitié se montre de toutes parts » dans votre dernière lettre ; je la connoissois » déja, mais ce témoignage m'en est *agreable* & » flatteur ; je dirois même qu'il me *cause de la* » *joie*, si je n'avois perdu pour jamais l'usage de » ce terme ».

Asconius & l'ancien scoliaste de Cicéron ont fait, sur les *Synonymes* employés concurremment par cet orateur, des observations très-fines & très-précises.

Cicéron, par exemple (*Act.* I, *in Verr.* iij. 9), avoit dit : *Non usque eo* despiceret contemneret-*que ordinem senatorium* : & là-dessus l'ancien scoliaste fait cette remarque ; *DESPICIMUS inferiores*, *CONTEMNIMUS æquales ; aut DESPICIMUS vultu*, *CONTEMNIMUS animo*.

Cicéron dit un peu plus loin (*Ib.* jx. 25) : *Quod quam esset* intellectum & animadversum. Et Asconius, à ce sujet, s'explique ainsi : *INTELLIGITUR aliquid argumentis ; ANIMADVERTITUR sensibus præsenti animâ utentibus ; plerumque enim advertimus rem aliquam oculis aut quovis sensu corporis sine animi intentione. Ergo plus est ANIMADVERSUM quam INTELLECTUM.*

Cicéron (*Act.* II. *in Verr.* lib. I, init.) avoit dit : *Hunc per hosce dies sermonem* vulgi *atque hanc opinionem* populi *romani fuisse*. Voici l'observation de l'ancien scoliaste : *VULGUS est extrema pars POPULI ; in POPULO etiam boni continentur. Singulis ergo propria dedit ; VULGO sermonem*, *POPULO opinionem : inest enim in opinione auctoritas ; nam VULGUS loquitur*, *POPULUS opinatur.*

On trouve dans ces deux commentateurs une foule d'exemples pareils, tous traités avec la même précision & la même finesse : mais j'abrège, pour en venir à quelques autres écrivains.)

Varron (*De linguâ lat.* V, 8) dit : *Propter similitudinem* agendi, & faciendi, & gerendi, *quidam error heis qui putant esse unum. Potest enim quis aliquid* facere & *non* agere ; *ut poeta* facit *fabulam & non* agit, *contra actor* agit & *non* facit ; & *sic à poetâ fabula* fit & *non* agitur, *ab actore* agitur & *non* fit : *contra imperator*, *qui dicitur res* gerere, *in eo neque* agit *neque* facit, *sed* gerit, *id est*, *sustinet ; translatum ab heis qui onera* gerunt, *quod sustinent.*

(¶ Quintilien a connu & énoncé le principe de la distinction des *Synonymes*. » On se sert » ordinairement de plusieurs noms, dit-il (*Inst. orat.* VI, iij), » pour exprimer la même chose ; » cependant, si on les examine chacun à part, on » trouvera qu'ils ont chacun une certaine énergie » qui leur est propre ». *Pluribus autem nominibus in eâdem re vulgo utimur ; quæ tamen, si diducas, suam propriam quandam vim ostendent.* Et il apprécie, dans cet endroit-là même, où il est question de la *Plaisanterie*, les *Synonymes* qui y ont raport, *Urbanum*, *Venustum*, *Salsum*, *Facetum*, *Jocosum*, *Dicax*, *Ridiculum*. Il indique ailleurs (I, v) la différence de *Ne* & de *Non* ; *Alterum negandi est*, *alterum vetandi* : un peu plus loin, celle d'*Intrò* & d'*Intùs* : Intrò & Intùs *loci adverbia* ; Eo *tamen* Intùs & Intrò sum, *solœcismi sunt*. Par le fait, il distingue dans un autre endroit (V, x) *Fur* & *Latro* : *Si* furem *nocturnum occidere licet*, *quid* latronem ?

Sénèque le philosophe a assigné avec beaucoup de précision les différences de quantité de *Synonymes* ; & l'esprit philosophique n'a pas peu contribué à l'éclairer sur ces nuances délicates. En voici quelques exemples.

APPARERE, *EMINERE* (De irâ, I, *j*). *Nullum est animal tam horrendum tamque perniciosum naturâ*, *ut non* appareat *in illo*, *ubi ira invasit*, *nova feritatis accessio. Nec ignoro cæteros quoque affectus vix occultari, libidinem metumque dare sui signa & posse prænosci ; neque enim ulla vehementior intrà cogitatio est*, *quæ nihil moveat in vultu. Quid ergo interest ? quod alii affectus* apparent, *hic* eminet.

CLARITAS, *GLORIA*. (Epist. 102) *Quid intersit inter* Claritatem & Gloriam *dicam* : Gloria *multorum judiciis constat* ; Claritas, *bonorum*.

FAMA, *CLARITAS*. (Ibid.). Fama *utique vocem desiderat* : Claritas *non* ; *potest enim intrà vocem contingere*, *contenta judicio* ; *plena est*, *non tantum inter tacentes*, *sed etiam inter reclamantes*.

HOMO, *VIR*. (Consol. ad Polyb. 36) *Non sentire mala sua*, *non est* hominis ; *non ferre*, *non* est viri.

IRA, *IRACUNDIA*. *EBRIUS*, *EBRIOSUS*. *TIMENS*, *TIMIDUS*. (De irâ. I, *jv*) *Quid esset* Ira, *satis explicatum est* : *quo distet ab* Iracundiâ *apparet* ; *quo* Ebrius *ab* Ebrioso, & Timens *à* Timido. Iratus *potest non esse* Iracundus ; Iracundus *potest aliquando* Iratus *non esse*.

LAUS, *LAUDATIO*. (Epist. 102) *Aliud est* Laus, *aliud* Laudatio : *hæc & vocem exigit ; itaque nemo dicit* Laudem *funebrem*, *sed* Laudationem, *cujus officium oratione constat. Quum dicimus aliquem* Laude *dignum ; non verba illi benigna hominum*, *sed judicia promittimus. Ergo* Laus *etiam taciti est benè sentientis ac bonum virum apud se laudantis. Deinde*, *ut dixi*, *ad animum refertur* Laus, *non ad verba quæ conceptam* Laudem *egerunt & in notitiam plurium emittunt . . . Quum . . . antiquus poëta aït*, *LAUS alit artes* ; *non* Laudationem *dicit*, *quæ corrumpit artes*.

URI, *COMBURI*. (Ibid.) *Quodcunque* combustum *est*, *utique* & ustum *est* ; *at non omne quod* ustum, *utique* & combustum *est*.

M. Gardin Dumesnil a donné, en 1777, un volume in-12 assez considérable de *Synonymes latins*; & je crois qu'on pourroit l'augmenter encore, si l'on vouloit épuiser les auteurs que je viens de nommer, & y joindre ce que l'on pourroit tirer de l'ouvrage de Festus *De verborum significatione*, de celui de Nonius-Marcellus *De variâ significatione sermonum*, des Commentaires de Donat & de Servius, des Remarques sur la langue latine par le jésuite Vavasseur, de Scioppius, de Henri Estienne, *&c.* On peut joindre, à ces auteurs, celui des *Recherches sur la langue latine*, imprimées en 1750 en 2 volumes in-12, à Paris, chez Mouchet : tout l'ouvrage est partagé en cinq parties; & la troisième est entièrement destinée à faire voir, par des exemples comparés, qu'*il n'y a point d'expressions tout à fait SYNONYMES entre elles dans la langue latine*.

Quoi qu'il en soit, il résulte de ce qui vient d'être cité, spécialement de Sénèque, que l'abbé Girard, en entreprenant son livre des *Synonymes françois*, a pu avoir d'excellents modèles; mais il est aussi très-possible qu'il ne leur ait aucune obligation. Il est d'autant plus juste de l'en croire sur sa déclaration, que le ton qu'il soutient dans toute l'étendue de son ouvrage prouve très-bien que sa manière est à lui : d'ailleurs il a véritablement, dans le tour de ses explications, l'avantage réel de la justesse & de la nouveauté; dans l'objet de son travail, le mérite de l'utilité; dans l'exécution, le mérite non moins précieux de l'agrément; & dans la perfection du Tout, la gloire d'avoir été universellement applaudi, d'avoir fait un livre véritablement original, & d'avoir donné lieu à des imitations qui tendent à perfectionner l'étude des autres langues, mais qui assûrent la gloire de la nôtre, & qui attestent l'honneur que lui a fait ce digne académicien.

Outre le livre des *Synonymes latins* de M. Gardin Dumesnil, M. Gottsched donna, en 1758, à Leipsick, des *Observations sur l'usage & l'abus de plusieurs termes & façons de parler de la langue allemande.* » Elles sont, dit M. Roux (*Annal. typogr.* Août, 1760, *Belles-Lettres*, n°. *clviij*), » dans le goût de celles de Vaugelas » sur la langue françoise; & on en trouve plu- » sieurs qui ressemblent beaucoup aux *Synonymes* » de l'abbé Girard ». Plus récemment on a imprimé à Londres, en 2 volumes in-12, une *Exposition des significations différentes qu'ont les mots anglois qu'on regarde comme SYNONYMES.*

Verrons-nous froidement les étrangers s'animer à la vûe d'un modèle que notre France leur a fourni, sans faire le moindre effort pour soutenir la gloire de notre langue ? On ne sauroit lire le livre de l'abbé Girard, sans regretter qu'il n'y ait pas assigné les caractères distinctifs d'un plus grand nombre de *Synonymes* : on souhaiteroit du moins que les gens de Lettres qui sont en état d'entrer dans les vûes fines & délicates de cet ingénieux écrivain, voulussent bien concourir à la perfection de l'édifice, dont il a en quelque manière posé les premiers fondements. Il en résulteroit quelque jour un Dictionnaire excellent : cet ouvrage, envisagé sous ce point de vûe, nous manque jusqu'à présent; & il est d'autant plus important, que l'on doit regarder la justesse du langage, non seulement comme une source d'agréments, mais encore comme l'un des moyens les plus propres à faciliter & à assûrer l'intelligence & la communication de la vérité.

La Bruyère, qui connoissoit les finesses & les difficultés de l'art d'écrire, remarque (*Caract.* chap. *j*) » qu'Entre toutes les différentes expres- » sions qui peuvent rendre une seule de nos pen- » sées, il n'y en a qu'une qui soit la bonne : on » ne la rencontre pas toujours en parlant ou en » écrivant; il est vrai néanmoins qu'elle existe, » que tout ce qui ne l'est point est foible & ne » satisfait point un homme d'esprit qui veut se faire » entendre ».

Cet embarras vient communément de ce qu'on ignore la propriété des termes, & qu'on n'en sent pas toute l'énergie : il est même fort difficile d'aquérir à cet égard toutes les connoissances qui seroient nécessaires; & il n'y auroit point de meilleur supplément, qu'un Dictionnaire, qui, par des définitions justes & précises, dèveloperoit avec exactitude les idées élémentaires de la signification des mots, & qui, par la comparaison des *Synonymes*, assigneroit avec précision l'idée principale qui les raproche & les idées accessoires qui les distinguent.

Les chef-d'œuvres immortels des anciens sont parvenus jusqu'à nous; nous les entendons jusqu'à certain point, nous les admirons même quelquefois avec goût : mais combien de beautés réelles y sont entièrement perdues pour nous, parce que nous ne connoissons pas toutes ces nuances fines qui caractérisent le choix qu'ils ont fait & dû faire des mots de leur langue ! Combien par conséquent ne perdons-nous pas de sentiments agréables & délicieux, de plaisirs réels ! Combien de moyens d'apprécier ces auteurs, & de leur payer le juste tribut d'une admiration éclairée & réfléchie !

De quel œil verroient-ils ces interprétations latines qu'on a jointes à leurs textes pendant le règne de Louis XIV, sous prétexte d'en faciliter l'étude au Dauphin, & dans lesquelles on a affecté d'éviter les mots qu'ils avoient employés? Comment même a-t-il pu se faire qu'aucun de ceux qui s'en sont occupés, n'ait senti que leur travail étoit plus propre à gâter le goût qu'à l'éclairer, & n'étoit bon qu'à rendre insensible sur la propriété & l'énergie des termes & sur les finesses de la langue ?

Dans sa jeunesse, Cicéron fesoit, pour s'exercer,

quelque chose de semblable : il lisoit avec attention ou une tirade de beaux vers ou quelque pièce d'Éloquence, dans la vûe de retenir le fonds des choses & de le rendre ensuite en d'autres termes, les meilleurs toutefois qu'il lui étoit possible. » Mais je m'aperçus depuis que cet exercice étoit » vicieux, parce qu'Ennius, si c'étoit sur ses vers » que je m'exerçasse, ou Gracchus, si je m'avi- » sois de prendre pour modèle un de ses discours, » avoient employé les termes les plus propres à » chaque objet, les plus brillants & les meilleurs : » qu'ainsi, si j'usois des mêmes termes, c'étoit » peine perdue; & si j'en employois d'autres, c'étoit » un travail nuisible, puisqu'il m'accoutumoit à user » de termes impropres. *Mihi adolescentulus proponere solebam illam exercitationem maximè, ... ut, aut versibus propositis quam maxime gravibus, aut oratione aliquâ lectâ ad eum finem quem memoriâ possem comprehendere, eam rem ipsam quam legissem verbis aliis, quam maximè possem lectis, pronunciarem. Sed post animadverti hoc esse in hoc vitii, quod ea verba quæ maximè cujusque rei propria, quæque essent ornatissima atque optima occupasset, aut Ennius, si ad ejus versus me exercerem, aut Gracchus, si ejus orationem forte mihi proposuissem : ita, si iisdem verbis uterer, nihil prodesse; si aliis, etiam obesse, quum minùs idoneis uti consuescerem.* (I. De Orat. *xxxjv*, 154.)

Jugeons par là de l'intérêt que nous pouvons avoir nous-mêmes, à constater dans le plus grand détail l'état actuel de notre langue, afin d'en assûrer l'intelligence aux siècles à venir, nonobstant les révolutions qui peuvent l'altérer ou l'anéantir. Ce seroit véritablement consacrer à l'immortalité les ouvrages & les noms de nos Homères & de nos Pindares, de nos Sophocles & de nos Euripides, de nos Xénophons & de nos Thucydides, de nos Platons & de nos Socrates, de nos Démosthènes & de nos Isocrates, & pour tout dire, de nos Basiles & de nos Chrysostomes.

Voilà un grand motif pour encourager les gens de Lettres à s'occuper du dèvelopement de nos *Synonymes*; & M. l'abbé Roubaud, touché de ces considérations vraîment importantes, vient de publier quatre volumes de *Synonymes* françois, que l'abbé Girard ne désavoueroit point. La Motte, excellent juge des délicatesses de la langue, & l'homme de son temps qui auroit eu le plus d'esprit s'il n'avoit été contemporain de l'illustre Fontenelle, jugea, en 1718, d'après la première édition de l'ouvrage de l'abbé Girard, sous le titre de *Justesse de la langue françoise*, que l'Académie françoise ne pourroit se dispenser de l'admettre dans son sanctuaire, s'il s'y présentoit avec son livre. » Il subsistera, dit Voltaire (*Siècl. de Louis XIV*), » autant que la langue, & servira même à la faire » subsister. ») (*M. Beauzée.*)

(N.) SYNONYMIE, s. f. Ce mot a, dans le langage grammatical, deux significations différentes.

I. Il exprime l'identité de signification entre plusieurs expressions de la même langue. C'est le sens le plus naturel du mot. On peut voir dans l'article précédent à quoi se réduit cette identité, qui au fonds n'est jamais entière.

II. On entend aussi par *Synonymie*, la figure de pensée par dèvelopement, dont j'ai parlé sous le nom de *Métabole* (*Voyez* MÉTABOLE). L'identité de signification entre plusieurs expressions, & l'usage que l'on fait de ces expressions en les accumulant, ne doivent pas avoir la même dénomination : voilà pourquoi je garde pour l'un le nom de *Synonymie*, & pour l'autre celui de *Métabole*. (*M. Beauzée.*)

(N.) SYNTAXE, s. f. Ce mot est composé de deux mots grecs; σὺν, *cum*, & τάσσω, *ordino* : de là σύνταξις, *coordinatio*. Selon cette étymologie, la *Syntaxe* est l'art d'établir l'ordre convenable entre les mots réunis pour l'expression d'une même pensée. L'ordre des mots doit évidemment dépendre des raports qu'ils ont les uns aux autres, & ces raports des mots doivent peindre ceux des idées élémentaires de la pensée que l'on veut manifester.

Les raports des mots ne peuvent être rendus sensibles que par deux moyens, savoir par la place qu'ils occupent dans la phrase, ou par quelque forme accidentelle.

La succession analytique des idées, qui n'est que la suite non interrompue de leurs relations, doit être représentée par la succession des mots énonciatifs de ces idées : c'est ce qu'on nomme proprement *Construction*; mot composé des deux mots latins, *cum*, avec, & *struere*, assembler, arranger. Le mot de *Construction* a donc étymologiquement le même sens que celui de *Syntaxe* : mais l'Usage a consacré le terme latin pour désigner seulement l'ordre analytique des mots d'une phrase (*Voyez* CONSTRUCTION & MÉTHODE); & le terme grec pour désigner tout ce qu'il y a à observer dans la réunion de ces mots, tant par raport à l'ordre que par raport aux formes accidentelles.

Ces formes accidentelles des mots sont les *Nombres*, les *Cas*, les *Genres*, les *Personnes*, les *Temps*, les *Modes* (*Voyez* tous ces mots). Le choix s'en décide par la considération du raport qui est entre les idées. Si c'est un raport d'identité, il soumet les mots aux lois de la Concordance (*Voyez* IDENTITÉ, CONCORDANCE, APPOSITION). Si c'est un raport de détermination, il soumet les mots aux lois du Régime. *Voyez* DÉTERMINATION, RÉGIME, & PRÉPOSITION.

Mais la nécessité de donner à la phrase de l'énergie, de l'agrément, quelquefois même de la clarté, donne souvent occasion de déroger en quelque

quelque point aux lois de la *Syntaxe :* & ce sont ces locutions, dont l'Usage autorise l'irrégularité, que l'on nomme *Figures de Syntaxe.* Les unes altèrent la plénitude de la phrase, ou par défaut ou par rédondance ; ce sont l'*Ellipse* & le *Pléonasme* (*Voyez* ces mots). Les autres dérangent l'ordre analytique, & ce sont l'*Inversion* & l'*Hyperbate. Voyez* ces mots.

Lorsque quelque locution figurée de ce genre est devenue, par l'Usage, tellement propre à une langue, qu'on y néglige entièrement l'expression naturelle ; c'est ce qu'on appelle *Idiotisme. Voyez* USAGE, ANALOGIE, IDIOTISME, GALLICISME, HÉBRAÏSME, HELLÉNISME. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) SYNTHÈSE, s. f. » La *Synthèse* sert, dit du Marsais, qui l'appelle *Syllepse* (*voyez* FIGURE), » lorsqu'au lieu de construire les mots » selon les règles ordinaires du nombre, des » genres, on en fait la construction relativement à » la pensée que l'on a dans l'esprit ; en un mot, lors» qu'on fait la construction selon le sens, & non pas » selon les mots ».

1. *Synthèse* dans le genre. *Samnitium duo millia CÆSI.* Tit. Liv. & non pas *cæsa*, dit Lancelot, parce que l'auteur le raporte à *homines* qu'il a dans l'esprit. *Daret ut catenis fatale monstrum, QUÆ generosiùs perire quærens*, &c. Hor. Il a mis *quæ*, dit le même grammairien, parce que par *monstrum* il entend Cléopâtre.

C'est par une figure semblable que Malherbe a dit : *J'ai eu cette consolation en mes ennuis, qu'une infinité de personnes qualifiées ont pris la peine de me témoigner le déplaisir qu'ils en ont eu.* » *Ils*, dit Vaugelas (*Rem.* 7) est plus » élégant que ne seroit *elles*, parce que l'on a » égard à la chose signifiée, qui sont les *hommes* » en cet exemple, & non pas à la parole qui » signifie la chose : ce qui est ordinaire en toutes » les langues ». Le P. Bouhours (*Doutes*, Part. *iij*) observe à ce sujet que la langue italienne met souvent le genre masculin après *Persona*, qui est féminin.

Nous devons dire de même (*Dict.* de l'Acad.), *Les vieilles gens sont SOUPÇONNEUX*, & non pas *soupçonneuses*, quoique *vieilles gens* soient du féminin.

2. *Synthèse* dans le nombre. *Missi, magnis de rebus UTERQUE, legati.* Hor. On trouve de même dans la phrase de Malherbe, *Une infinité de personnes qualifiées ONT pris la peine de me temoigner le déplaisir qu'ILS en ONT eu.* Nous disons de même, *La plupart se LAISSENT emporter à la coutume.* Vaug.

Les grecs avoient aussi adopté une *Synthèse* de nombre, qui étoit devenue chez eux une loi générale ; elle consistoit à mettre au singulier un verbe dont le sujet étoit un neutre pluriel : ζῶα τρέχει, *animalia CURRIT* pour *currunt.*

3. *Synthèse* dans le genre & dans le nombre. *Pars in carcerem ACTI, pars bestiis OBJECTI.* Sall. Lancelot trouve celle-ci plus hardie. *Pharnabasus cum Apollonide & Athenagorâ VINCTI TRADUNTUR.* Q. Curt. *Laissant sa mère avec sa femme & six enfants PRISONNIERS.* Vaug.

Il s'agit jusqu'ici de la *Synthèse simple :* les grammairiens en ont encore imaginé une autre, qu'ils appellent *relative* ; c'est lorsqu'on emploie un mot avec relation à un autre qui n'est point explicitement énoncé auparavant, quoiqu'il soit supposé par le sens. *Inter alia prodigia, etiam carne pluit ; QUEM IMBREM aves feruntur rapuisse.* T. Liv.

Il me semble qu'il étoit assez inutile de recourir à autre chose qu'à l'Ellipse pour rendre raison de la plupart des phrases que l'on raporte à la *Synthèse.* Reprenons les exemples cités, & par de simples suppléments d'Ellipse on va les voir rentrer dans les règles générales.

Samnitium duo millia CÆSI ; c'est à dire, *duo millia* (*hominum*) *samnitium* (fuerunt homines) *cæsi.*

Daret ut catenis fatale monstrum, quæ generosiùs perire quærens ; c'est à dire, *ut daret catenis* (Cleopatram) *monstrum fatale, quæ* (mulier) *quærens perire generosiùs.*

Les vieilles gens sont SOUPÇONNEUX, c'est à dire, *Les vieilles gens sont* (hommes) *soupçonneux.*

Missi, magnis de rebus UTERQUE, legati, c'est à dire, *Missi legati*, (&) *uterque* (legatus missus) *de rebus magnis.*

Pars in carcerem ACTI, pars bestiis OBJECTI ; c'est comme si Salluste avoit dit, (Divisi sunt in partes duas, ii qui sunt prior) *pars in carcerem acti* (sunt, ii qui sunt altera) *pars bestiis objecti* (sunt).

Je ne vois rien de si hardi, ni dans la phrase latine, *Pharnabasus cum Apollonide & Athenagorâ VINCTI TRADUNTUR ;* ni dans la phrase françoise, *Laissant sa mère avec sa femme & six enfants PRISONNIERS.* Dans l'une & dans l'autre il y a une pluralité réelle détaillée par individus ; quelle hardiesse peut-il y avoir à mettre au pluriel les mots qui se raportent en effet à tous ces individus ? C'est comme si l'on disoit en latin, (Tres homines scilicet) *Pharnabasus cum Apollonide & Athenagorâ, vincti traduntur ;* & en françois, *Laissant* (huit sujets) *prisonniers*, (savoir) *sa mère avec sa femme & six enfants.* Ces suppléments justifient les pluriels *vincti traduntur* & *prisonniers :* mais ils ne sont pas moins justifiés sans les suppléments ; l'énumération des individus en fixe le nombre de part & d'autre, & ce nombre est autant pluriel avec les prépositions *cum*, *avec*, qu'il le seroit avec la conjonction copulative.

Inter alia prodigia etiam carne pluit, QUEM

IMBREM aves feruntur rapuisse; je ne vois pas même d'Ellipse dans cette phrase; *quem* se raporte à *imbrem*, qui est exprimé, & il équivaut à *& istum* : c'est donc comme si Tite-Live avoit dit en décomposant, *& istum imbrem aves feruntur rapuisse*. Il n'y a rien là qui s'écarte en aucune façon des principes fondamentaux de la Grammaire, & je ne sais pourquoi l'on veut y voir une Ellipse ou une *Synthèse*.

On cite un autre exemple, qui est de Salluste : *Sed antea conjuravêre pauci in rempublicam, in quibus Catilina fuit, de QUA quam verissumè potero dicam*. Si l'on veut lire ainsi, il est évident qu'il y a Ellipse du mot *conjuratione* : mais quoique ce nom soit désigné par le verbe *conjuravêre*, je ne vois pas qu'il y ait fondement à y trouver une *Synthèse*; aucune Ellipse ne peut être légitime, si le supplément n'est désigné clairement par les circonstances de la phrase. Au reste, j'ai sous les yeux l'édition de Salluste par Thysius, & j'y trouve *de QUO quam verissumè potero dicam* : si l'on adopte cette leçon, *quo* est au masculin ou au neutre; au masculin, il se raporte au nom sousentendu *homine* compris dans *Catilina*; au neutre, qui est le plus vraisemblable, il faut suppléer *negotio* ou *facinore* : c'est la même manière qu'avec *conjuratione*; dans tous les cas c'est pure Ellipse.

L'exemple de Vaugelas présente tout à la fois une discordance apparente dans le nombre & dans le genre. 1°. *UNE INFINITÉ de personnes qualifiées ONT pris la peine*; Je l'ai déja dit, la pluralité est exactement marquée ici, & par le nom *une infinité*, & par l'addition pluriele *de personnes qualifiées*; ainsi, les mots qui se raportent aux individus de cette pluralité peuvent, sans discordance, se mettre au pluriel. 2°. *Ont pris la peine de me témoigner le déplaisir qu'ILS en ont eu*; le pronom *ils* est au masculin, quoique *personne* soit tellement féminin, qu'il a fallu dire *personnes qualifiées* : or on observe communément que l'on a dans l'esprit l'idée qu'on pourroit exprimer par le nom *hommes*, qui est masculin; & c'est surtout en cela que consiste la *Synthèse*. Mais je peux ajouter ici que le nom *personne* est tantôt masculin & tantôt féminin; *Cette personne est assez HARDIE, y a-t-il personne assez HARDI?* l'Usage de notre langue, qui a mis ce mot dans les deux genres, a fixé les circonstances où il faut préférer l'un à l'autre. Au reste, l'Académie a observé, sur cette phrase de Vaugelas, que, pour faire recevoir cet *ils* au lieu de *elles*, il auroit fallu ne pas accompagner le nom *personnes* d'un adjectif déterminément féminin, mais dire, par exemple; *une infinité de personnes de qualité*, sans adjectif, ou *de personnes considérables*, avec un adjectif dont la terminaison est commune aux deux genres: & c'est sur ce point l'interprétation la plus sage.

Le Ζῶα τρέχει des grecs semble plus difficile à expliquer. Je tiens de l'abbé d'Olivet, qu'Eustathe observe quelque part, dans son Commentaire sur Homère, que cette phrase ne fut, dans son origine, qu'un solécisme échapé à quelqu'un d'assez considérable pour mériter d'être imité sur son crédit. Cela pourroit être jusqu'à certain point; mais je ne peux néanmoins me persuader sans peine, que l'Usage universel adopte une locution si contraire aux principes généraux & immuables du langage, sans voir aucun moyen de l'y ramener. Voici la pensée de Lancelot (*Méth. gr.* VII, *j*, *règl.* 5) : » Quand on dit *Turba ruunt*, on met le verbe » au pluriel, parce qu'on conçoit une multitude » sous ce mot de *turba*; de même quand on dit » *Animalia currit*, on met le verbe au singulier, » parce qu'on conçoit une universalité sous ce mot » d'*animalia*, comme s'il y avoit *omne animal* » *currit*, ou indéfiniment *l'animal court* ». J'avoue que cela ne me semble pas suffisant pour accorder l'Usage avec la Grammaire; mais l'Ellipse est un moyen autorisé par la Grammaire même, & en conséquence j'aimerois mieux dire que Ζῶα τρέχει est mis pour Ζῶα. (τοῦτο γένος) τρέχει, *animalia* (hoc genus) *currit*; de même Παράλληλα ἐστι φανερώτερα, c'est à dire (τὰ χρήματα) παράλληλα (τοῦτο γένος) ἐστι (χρήματα) φανερώτερα (negotia) *parallela* (hoc genus) *est* (negotia) *evidentiora*.

Il est constant que, si l'on peut par l'Ellipse rendre raison de toutes les phrases qu'on raporte à la *Synthèse*, il est inutile d'imaginer une autre figure que l'Ellipse; & je ne sais même s'il pourroit réellement être autorisé par aucun usage, de violer en aucune manière la loi de la Concordance. *Voyez* IDENTITÉ.

Je ne veux pas dire néanmoins qu'on ne puisse distinguer cette espèce d'Ellipse d'avec les autres par un nom particulier : & dans ce cas, celui de *Synthèse* s'y accommode avec tant de justesse, qu'il pourroit bien servir encore à prouver ce que je pense de la chose même. Σύνθεσις, *Compositio*; RR. σὺν, *cum*, & τίθημι, *pono* : comme si l'on vouloit dire ici, *POSITIO vocis alicujus subintellectæ CUM voce expressâ*. Mais au fond un seul nom suffit à un seul principe; & l'on n'a imaginé différents noms, que parce qu'on a cru voir des principes différents : nous retrouvons la chaîne qui les unit, ne les séparons plus. Si nous connoissons jamais toutes les vérités, nous n'en connoitrons qu'une. (*M. BEAUZÉE.*)

SYSTÊME, s. m. *Belles-Lett.* En Poésie, il se dit d'une hypothèse que le poète choisit, & dont il ne doit jamais s'éloigner.

Par exemple, s'il fait son plan selon la Mythologie, il doit suivre le *Systême* fabuleux, s'y renfermer dans tout le cours de son ouvrage, sans y mêler aucune idée de Christianisme: si au con-

traire il traite un sujet chrétien, il doit en écarter toute hypothèse de Paganisme.

Ainsi, dès qu'une fois il a invoqué Apollon, il doit s'abstenir de mettre sur la Scène le vrai Dieu, les anges, ou les Saints, afin de ne point confondre les deux *Systémes*. Il est vrai que le *Systéme* fabuleux est plus gai, plus riche, plus figuré : mais, d'un autre côté, quelle figure font & quel rôle peuvent jouer dans un poème chrétien les dieux du Paganisme? Le P. Bouhours observe que le *Systéme* de la Poésie est de sa nature entièrement païen & fabuleux, & plusieurs auteurs l'ont pensé comme lui; mais cette opinion n'est pas universelle, & d'autres écrivains célèbres ont prouvé que les fictions de la Mythologie ne sont nullement essencielles à la Poésie, qu'aujourdhui même elles ne sont plus de saison, & qu'un poème, pour plaire & pour intéresser, n'a pas besoin de tout cet attirail de divinités & de machines qu'employoient les anciens. *Voyez* MERVEILLEUX. (*ANONYME.*)

(N.) SYSTOLE, s. f. *Poésie grèque & latine.* Prétendue figure ou licence poétique, par laquelle, dit-on, d'une syllabe longue on en fait une brève. De là le nom de *Systole*, en grec Συστολὴ, *Contractio* : RR. σὺν, *cum*, dont on supprime ν final, & στέλλω, *mitto*; parce qu'on prononce deux temps en un.

On cite en exemple ce vers de Virgile (*Ecl.* jv, 61) :

Matri longa decem tulĕrunt *fastidia menses* ;

ou ces deux autres du même poète (*Æn.* j, 41; ij, 131) :

> Unĭus *ob noxam & furias Ajacis Oïlei* ;
> Unĭus *in miseri exitium conversa tulēre.*

Mais, comme le remarque l'auteur de la *Méthode latine* de Port-Royal, » il paroît que la » pénultième de la troisième personne du prétérit » en *erunt* étoit autrefois brève, ou au moins » commune, surtout aux verbes de la troisième; » & que l'on pouvoit dire *legĕrunt*, de même que » *legĕrant*, *legĕrent*, *legĕrint*, *legĕro*, &c; cette » analogie étant particulièrement fondée sur l'*e* » suivi d'un *r* . . . Aussi Virgile ne fait point de » difficulté d'en user de la sorte . . . & les autres » poètes en ont usé de même ». Cependant Virgile, dans le troisième vers que l'on vient de citer, dit *tulēre*, ayant dit au premier *tulĕrunt*, qui est le même mot.

Pour ce qui est d'*unius*, dont Virgile fait ici la seconde brève, ainsi que Catulle avant lui dans ce vers,

> *Omnes* unĭus *æstimemus assis* ;

Virgile lui-même la fait longue dans ce vers (*Æn.* j, 255);

> *Naribus* (*infandum*) *amissis* unīus *ob iram* :

ce qui prouve assez que dès lors cette syllabe étoit commune, comme nous la jugeons aujourdhui. (*M. BEAUZÉE.*)

T

* T, s. m. *Grammaire.* C'est la vingtième lettre, & la seizième consonne de notre alphabet. Nous le nommons *té* par un *é* fermé; il vaudroit mieux la nommer *te* par l'*e* muet.

La consonne correspondante chez les grecs est τ ou ꞇ, & ils la nomment *tau* : si elle est jointe à une aspiration, ce qui est l'équivalent de *th*, c'est θ ou ϑ; & ils l'appellent *théta*, expression abrégée de *tau étha*, parce qu'anciennement ils exprimoient la même chose par τη. *Voyez* H.

Les hébreux expriment la même articulation par ט, qu'ils nomment *teth*; le *t* aspiré ou *th* par ת, qu'ils appellent *thau*; & le *t* accompagné d'un sifflement ou *ts* par צ, à quoi ils donnent le nom de *tsade*.

La lettre *t* représente une articulation linguale, dentale, & forte, dont la foible est *de* (*Voyez* LINGUALE). Comme linguale, elle est commuable avec toutes les autres articulations de même organe : comme dentale, elle se change plus aisément & plus fréquemment avec les autres articulations linguales produites par le même méchanisme; mais elle a avec sa foible *d* la plus grande affinité possible. De là vient qu'on la trouve souvent employée pour *d* chez les Anciens, qui ont dit *set*, *aput*, *quot*, *haut*; pour *sed*, *apud*, *quod*, *haud*; & au contraire *adque* pour *atque*.

Cette dernière propriété est la cause de la manière dont nous prononçons le *d* final, quand le mot suivant commence par une voyelle ou par un *h* aspiré; nous changeons *d* en *t*, & nous prononçons *grand exemple*, *grand homme*, comme s'il y avoit *grant exemple*, *grant homme*. Ce n'est pas absolument la nécessité du méchanisme qui nous conduit à ce changement; c'est le besoin de la netteté : si l'on prononçoit foiblement le *d* de *grand écuyer* comme celui de *grande écurie*, la distinction des genres ne seroit plus marquée par la prononciation.

Une permutation remarquable du *t*, c'eſt celle par laquelle nous le prononçons en *s*, comme dans *objection*, *patient* (*Voyez* S). Scioppius, dans ſon Traité *De Orthoepeiâ*, qui eſt à la fin de ſa *Grammaire philoſophique*, nous trouve ridicules en cela *Maximè tamen in eâ efferendâ ridiculi ſunt galli, quos quum* Intentio *dicentes audias*, Intentio *an* Intenſio *illa ſit diſcernere haud quaquam poſſis*. Il ajoûte un peu plus bas : *Non poteſt vocalis poſt* I *poſita eam habere vim, ut ſonum illum qui* T *litteræ ſuus ac proprius eſt immutet; nam, ut aït Fabius*, Hic eſt uſus litterarum, ut cuſtodiant voces & velut depoſitum reddant legentibus : *itaque ſi in* Juſti *ſonus litteræ* T *eſt affinis ſono* D, *ac ſine ullo ſibilo ; non poteſt ille alius atque alius eſſe in* Juſtitia.

Scioppius abuſe, comme preſque tous les néographes, de la maxime très-vraie de Quintilien : les lettres ſont véritablement deſtinées à conſerver les ſons ; mais elles ne peuvent le faire qu'au moyen de la ſignification arbitraire qu'elles ont reçue de l'autorité de l'Uſage, puiſqu'elles n'ont aucune ſignification propre & naturelle.

(¶ Je m'étois d'abord contenté de cette juſtification vague, par la prévention réfléchie où j'étois qu'on devoit à l'Uſage, en fait d'Orthographe, la même déférence qu'en fait de prononciation. On ne doit pas en effet propoſer de faire prononcer le ſecond *t* comme le premier dans les mots *partition*, *pétition*, *répétition*, *ſtation*, &c, ainſi que l'inſinue Scioppius à l'égard de *Juſtitia*. Mais j'avoue que l'on peut, & qu'il eſt même d'une néceſſité urgente de propoſer à l'Uſage des corrections pour l'Orthographe, parce qu'en effet l'Orthographe doit peindre fidèlement les éléments de la parole, ſelon l'avis de Quintilien.

On a propoſé ſur notre *t* ſifflé différentes corrections : les uns ont été d'avis de lui ſubſtituer *ſſ*; d'autres, la lettre *c*. Le raprochement de ces deux avis jette dans l'embarras; auquel adhérer, lorſque ni l'analogie ni l'étymologie ne décide ni pour l'un ni pour l'autre ? Nous avons des mots terminés en *ſſion*, comme *agreſſion*, *compreſſion*, *conceſſion*, *confeſſion*, *digreſſion*, *diſcuſſion*, *expreſſion*, *intermiſſion*, *miſſion*, *paſſion*, *percuſſion*, *poſſeſſion*, &c. Mais ces mots ſont orthographiés comme les ſupins latins d'où ils dérivent, *aggreſſum*, *compreſſum*, *conceſſum*, *confeſſum*, *digreſſum*, *diſcuſſum*, *expreſſum*, *intermiſſum*, *miſſum*, *paſſum*, *percuſſum*, *poſſeſſum* ; ils tiennent même, pour la plupart, à des mots françois de la même famille qui ont la lettre *s*, comme *agreſſeur*, *compreſſe*, *confeſſer*, *mis*, *paſſif*, *poſſeſſeur*. L'étymologie & l'analogie réclament donc la double *ſſ* dans ces mots en *ion*.

Ce ſont auſſi l'étymologie & l'analogie qui réclament le *t* ſifflant dans les mots où nous l'avons admis devant un *i* ſuivi de quelque autre voyelle ; & ces deux titres me paroiſſent irrécuſables. Il y a véritablement deux inconvénients qui réſultent, ou de cette prononciation ſifflante, ou de la difficulté de ſavoir quand il faut ſiffler le *t*.

C'eſt Sanctius qui indique la première : On ne peut diſtinguer, dit-il, ſi les françois veulent faire entendre *Intention* ou *Intenſion ;* & ces mots homonymes ont en effet des ſens très-différents. Mais toutes les langues ont des homonymes, tous les homonymes ſont par là même équivoques, & jamais on n'en a conclu qu'il fallût les proſcrire; on a eu raiſon : les mots ne ſont pas deſtinés à paroître iſolés, ils ſont parties de l'oraiſon, & dès qu'ils ſont placés on les entend clairement ; perſonne ne ſe méprendra ſur le véritable ſens des homonymes de ces phraſes, *J'ai vu* ſon *père*, *Le pain de* ſon *ne provoque par l'appétit*, *Ils danſent au* ſon *de la flûte*, *Ses chagrins* ſont *paſſés*.

La ſeconde difficulté eſt plus grave : nous avons des mots qui ne diffèrent que parce que le *t* eſt dental d'un côté & ſifflant de l'autre, comme *nous contentions* & *des contentions*, *nous exécutions* & *des exécutions*, *nous portions* & *nos portions*, *nous objections* & *des objections*, &c ; & ſans cette reſſemblance totale des mots, il en eſt pluſieurs ſur la prononciation deſquels on peut être embarraſſé. Eh bien, ne laiſſons point d'équivoque dans notre Orthographe : la cédille a été adoptée pour marquer le ſifflement du *c* devant *a*, *o*, *u ;* prenons la cédille pour ſigne univerſel du ſifflement de toute lettre qui ſans cela ne ſeroit pas ſifflante. J'ai déja indiqué ce moyen pour diſtinguer *archange* & *marçhand*, pour diſtinguer *h* aſpiré de *h* muet, & même pour diſtinguer le *t* ſifflant du *t* qui ne l'eſt point : ce moyen eſt ſimple, déja reçu en partie, & propre à conſerver les droits de l'étymologie & de l'analogie; que faut-il de plus ? *Voyez* Néographisme.)

La lettre & l'articulation *t* ſont euphoniques chez nous, lorſque, par inverſion, nous mettons, après la troiſième perſonne ſingulière terminée par une voyelle, les mots *il*, *elle*, & *on ;* comme *a-t-il reçu*, *aime-t-elle*, *y alla-t-on :* & dans ce cas, la lettre *t* ſe place, comme on voit, entre deux tirets. La lettre euphonique & les tirets déſignent l'union intime & indiſſoluble du ſujet *il*, *elle*, ou *on* avec le verbe ; & le choix du *t* par préférence vient de ce qu'il eſt la marque ordinaire de la troiſième perſonne. *Voyez* Euphonique & N.

(¶ Je dois remarquer ici que bien des gens, au lieu du ſecond tiret, ſe permettent de mettre un apoſtrophe après le *t* euphonique. Ils ne ſavent pas pourquoi, j'en ſuis sûr ; car on ne peut en imaginer aucune raiſon : le *t* n'eſt pas l'abrégé de *te*, comme dans *Je t'aimois inconſtant ;* *te* eſt le ſeul mot qui puiſſe ſe réduire à *t* par l'apoſtrophe ; donc il ne faut point ici d'apoſtrophe, & cet-

avis doit suffire à ceux qui n'aiment pas à faire gratuitement des fautes.)

T, dans les anciens monuments, signifie assez souvent *Titus* ou *Tullius*.

C'est aussi une note numérale qui valoit 160; & avec une barre horizontale au dessus, T̄ valoit 160,000. Le T' avec une sorte d'accent aigu par en haut, valoit chez les grecs 300; & si l'accent étoit en bas, T, valoit 1000 fois 300 ou 300,000. Le ט des hébreux vaut 9; & avec deux points disposés au dessus horizontalement, ט̈ vaut 9000.

Nos monnoies marquées d'un T ont été frapées à Nantes. (*M. Beauzée.*)

TABLEAU, f. m. *Littérature.* Ce sont des descriptions de passions, d'évènements, de phénomènes naturels, qu'un orateur ou un poète répand dans sa composition, où leur effet est d'amuser, ou d'étonner, ou de toucher, ou d'effrayer, ou d'imiter, *&c. Voyez* Description & toutes ses espèces.

Tacite fait quelquefois un grand *Tableau* en quelques mots; Bossuet est plein de ce genre de beautés; il y a des *Tableaux* dans Racine & dans Voltaire; on en trouve même dans Corneille. Sans l'art de faire des *Tableaux* de toutes sortes de caractères, il ne faut pas tenter un poème épique; ce talent, essenciel dans tout genre d'Éloquence & de Poësie, est indispensable encore dans l'Épique. (*Anonyme.*)

TACHÉOGRAPHIE, f. f. *Littérature.* On appeloit ainsi, chez les romains, l'art d'écrire aussi vite que l'on parle, par le moyen de certaines notes dont chacune avoit sa signification particulière & désignée. Dès que ce secret des notes eut été découvert, il fut bientôt perfectionné; il devint une espèce d'écriture courante, dont tout le monde avoit la clef, & à laquelle on exerçoit les jeunes gens. L'empereur Tite, au raport de Suétone, s'y étoit rendu si habile, qu'il se fesoit un plaisir d'y défier ses secrétaires mêmes. Ceux qui en fesoient une profession particulière s'appeloient en grec ταχεογράφοι, & en latin *notarii.* Il y avoit à Rome peu de particuliers qui n'eussent quelque esclave ou affranchi exercé dans ce genre d'écrire; Pline le jeune en menoit toujours un dans ses voyages. Ils recueilloient ainsi les harangues qui se fesoient en public.

Plutarque attribue à Cicéron l'art d'écrire en notes abrégées, & d'exprimer plusieurs mots par un seul caractère. Il enseigna cet art à Tiron, son affranchi; ce fut dans l'affaire de Catilina qu'il mit en usage cette invention utile, que nous ignorons en France, & dont les anglois ont perfectionné l'idée, l'usage, & la méthode dans leur langue. Comme Caton d'Utique ne donnoit aucune de ses belles harangues, Cicéron voulut s'en procurer quelques unes; pour y réussir, il plaça dans différents endroits du Sénat deux ou trois personnes qu'il avoit stylées lui-même dans l'art *tachéographique*, & par ce moyen il eut & nous a conservé le fameux discours que Caton prononça contre César, & que Salluste a inséré dans son histoire de Catilina; c'est le seul morceau d'Éloquence qui nous reste de ce grand homme. (*Le chevalier de Jaucourt.*)

TACHYGRAPHIE, f. f. *Litterature.* La *Tachygraphie* ou *Tachéographie*, parole composée des mots grecs ταχὺς, *vite*, & γράφη, *écriture*, est l'art d'écrire avec rapidité & par notes; elle est aussi quelquefois nommée *Brachygraphie*, de βραχὺς, *court*, & γράφω, *j'écris*, en ce que pour écrire rapidement il faut se servir de manières abrégées.

Aussi les anglois, qui sont ceux de tous les peuples du monde qui s'en servent le plus généralement & y ont fait le plus de progrès, l'appellent-ils de ce nom *shorthand*, main briève, courte écriture, ou écriture abrégée,

Herman Hugo, dans son Traité *De primâ scrib. origin.* en attribue l'invention aux hébreux, fondé sur ce passage du *Pseaume* xljv: *Lingua mea calamus scribæ velociter scribentis.* Mais leurs abréviations sont beaucoup plus modernes, purement chaldaïques, & inventées par les rabbins long temps après la destruction de Jérusalem.

Cependant les anciens n'ignoroient point cet art. Sans remonter aux égyptiens, dont les hiéroglyphes étoient plus tôt des symboles qui représentoient des êtres moraux, sous l'image & les propriétés d'un être physique; nous trouvons chez les grecs des *Tachéographes* & *Seméïographes*, comme on le peut voir en Diogène-Laërce & autres auteurs, quoiqu'à raison des notes ou caractères singuliers dont ils étoient obligés de se servir, on les ait assez généralement confondus avec les *Cryptographes.*

Les romains, qui, avec les dépouilles de la Grèce, transportèrent les arts en Italie, adoptèrent ce genre d'écriture, & cela principalement parce que souvent les discours des sénateurs étoient mal raportés & encore mal interprétés; ce qui occasionnoit de la confusion & des débats en allant aux voix.

C'est sous le consulat de Cicéron qu'on en voit les premières traces. Tiron, un de ses affranchis, prit mot à mot la harangue que Caton prononçoit contre César; Plutarque ajoûte qu'on ne connoissoit point encore ceux qui depuis ont été appelés *notaires*, & que c'est le premier exemple de cette nature.

Paul Diacre cependant attribue l'invention des premiers 1100 caractères à Ennius, & dit que Tiron ne fit qu'étendre & perfectionner cette science.

Auguste, charmé de cette découverte, destina plusieurs de ses affranchis à cet exercice ; leur unique emploi étoit de retrouver des notes. Il falloit même qu'elles fussent fort arbitraires & dans le goût de celles des chinois, puisqu'elles excédoient le nombre de cinq-mille.

L'Histoire nous a conservé le nom de quelques-uns de ces *Tachygraphes*, tels que Pérunius, Pilargirus, Faunius, & Aquila, affranchis de Mécène.

Enfin Sénèque y mit la dernière main, en les rédigeant par ordre alphabétique en forme de Dictionnaire : aussi furent-elles appelées dans la suite *Les Notes de Tiron & de Sénèque*.

Nous remarquerons à ce sujet, contre l'opinion des Savants, que les caractères employés dans le Psautier que Trithème trouva à Strasbourg, & dont il donne un échantillon à la fin de sa *Polygraphie*, ne sauroient être ceux de Tiron, non plus que le manuscrit qu'on fait voir au mont Cassin, sous le nom de *Caractères de Tiron*. Ceci saute aux ieux, lorsqu'on examine combien ces caractères sont composés, arbitraires, longs, & difficiles à tracer : au lieu que Plutarque dit expressément, en parlant de la harangue de Caton ; *Hanc solam orationem Catonis servatam ferunt Cicerone consule, velocissimos scriptores deponente ac docente, ut per signa quædam & parvas brevesque notas multarum litterarum vim habentes dicta colligerent;* c'est à dire qu'elle fut prise à l'aide de courtes notes, ayant la puissance ou valeur de plusieurs lettres. Or dans les figures que nous en a conservées Gruter, la particule *ex*, par exemple, est exprimée par plus de 70 signes différents, tous beaucoup plus composés, plus difficiles, & par conséquent plus longs à écrire que la préposition même. Ces vers d'Ausone, au contraire, font voir qu'un seul point exprimoit une parole entière :

Quâ multa fandi copia,
Punctis peracta singulis,
Ut una vox absolvitur ;

où cependant *punctis* doit se prendre en général pour des signes ou caractères abrégés, dont plusieurs à la vérité n'étoient que de simples points, comme on verra plus bas dans l'Hymne sur la mort de S. Cassien.

On peut donc hardiment conclure, d'après ces autorités, que les notes qu'on nous donne pour être de Tiron, & celles imprimées sous le titre de *De notis ciceronianis*, ne sont point les notes de Tiron, ou au moins celles à l'aide desquelles cet affranchi a écrit la harangue de Caton.

Mais comme la *Tachygraphie* est une espèce de *Cryptographie*, il se pourroit très-bien que Tiron eût travaillé en l'un & l'autre genre, & que ce fussent ces derniers caractères qui nous eussent été conservés.

Ce qui paroît appuyer cette conjecture, est un passage du maître de Tiron. Cicéron à Atticus (*l. XIII*, *Ep.* xxxij) dit lui avoir écrit en chiffres : *Et quod ad te decem legatis scripsi parum intellexisti; credo, quia, διὰ σημείων scripseram.*

S. Cyprien ajouta depuis de nouvelles notes à celles de Sénèque, & *accommoda le tout à l'usage du Christianisme*, pour me servir de l'expression de Vigenère, qui, dans son *Traité des chiffres*, ajoûte que *c'est une profonde mer de confusion & une vraie gêne de la mémoire, comme chose laborieuse infiniment.*

En effet, retenir cinq ou six-mille notes, presque toutes arbitraires, & les placer sur le champ, doit être un très-laborieux & très-difficile exercice. Aussi avoit-on des maîtres ou professeurs en *Tachygraphie*; témoin l'Hymne de Prudence, sur la mort de S. Cassien, martyrisé à coups de stylets par ses écoliers :

Præfuerat studiis puerilibus, & grege multo
Septus magister litterarum sederat,
Verba notis brevibus comprendere cuncta peritus,
Raptimque punctis dicta præpetibus sequi.

Et quelques vers après :

Reddimus ecce tibi tam millia multa notarum,
Quam stando, flendo, te docente excepimus.
Non potes irasci quod scribimus, ipse jubebas,
Nunquam quietum dextera ut ferret stylum.
Non petimus toties, te præceptore, negatas,
Avare doctor, jam scholarum ferias.
Pungere puncta libet, sulcisque intexere sulcos,
Flexas catenis impedire virgulas.

Lib. Περὶ Στεφανων. Hym. *IX.*

Ceux qui exerçoient cet art s'appeloient *cursores* (coureurs), *quia notis cursim verba expediebant*, à cause de la rapidité avec laquelle ils traçoient le discours sur le papier; & c'est vraisemblablement l'origine du nom que nous donnons à une sorte d'écriture que nous appelons *courante*, terme adopté dans le même sens par les anglois, italiens, *&c.*

Ces *cursores* ont été nommés depuis *notarii*, à cause des notes dont ils se servoient ; & c'est l'origine des *notaires*, dont l'usage principal, dans les premiers siècles de l'Église, étoit de transcrire les sermons, discours, ou homélies des évêques. Eusèbe, dans son *Histoire ecclésiastique*, raporte qu'Origènes souffrit, à l'âge de 60 ans, que des notaires écrivissent ses discours, ce qu'il n'avoit jamais voulu permettre auparavant.

S. Augustin dit, dans la *CLXIII. épître*, qu'il auroit souhaité que les notaires présents à ses discours eussent voulu les écrire ; mais que, comme pour des raisons à lui inconnues ils s'y refusoient,

quelques-uns des frères qui y assistoient, quoique moins expéditifs que les notaires, s'en étoient aquittés.

Et dans l'*épître CLII*, il parle de huit notaires assistants à ses discours, quatre de sa part, & quatre nommés par d'autres, qui se relayoient & écrivoient deux à deux, afin qu'il n'y eût rien d'omis ni rien d'altéré de ce qu'il proféroit.

S. Jérôme avoit quatre notaires & six libraires; les premiers écrivoient sous sa dictée par notes, & les seconds transcrivoient au long en lettres ordinaires : telle est l'origine des libraires.

Enfin le pape Fabien, jugeant l'écriture des notaires trop obscure pour l'usage ordinaire, ajouta aux sept notaires apostoliques sept soudiacres, pour transcrire au long ce que les notes contenoient par abréviations.

Il paroît, par la *XLIV. Novelle* de Justinien, que les contrats, d'abord minutés en caractères & abrégés par les notaires ou écrivains des tabellions, n'étoient obligatoires que lorsque les tabellions avoient transcrit en toutes lettres ce que les notaires avoient tracé *tachygraphiquement*. Enfin il fut défendu par le même empereur d'en faire du tout usage à l'avenir dans les écritures publiques, à cause de l'équivoque qui pouvoit naître par la ressemblance des signes.

Le peu de Littérature des siècles suivants les fit tellement tomber dans l'oubli, que le Psautier *tachygraphique*, cité par Trithème, étoit intitulé dans le catalogue du couvent, *Psautier en langue arménienne*. Ce Psautier, à ce que l'on prétend, se conserve actuellement dans la bibliothèque de Brunswick.

Quant aux caractères *tachygraphiques* qui sont plus immédiatement de notre sujet, il y en a d'universels : tels sont les caractères numériques, algébriques, astronomiques, chimiques, & ceux de la Musique; tels sont l'écriture chinoise, quelques traités françois manuscrits à la bibliothèque du roi, & la *Tachygraphie* angloise.

Les anglois enfin ont perfectionné ce genre d'écriture; & c'est parmi eux ce que peut-être étoit l'επιδολογραφιχν chez les égyptiens : ils l'ont poussé au point de suivre facilement l'orateur le plus rapide; & c'est de cette façon qu'on recueille les dépositions des témoins dans les procès célèbres, les harangues dans les chambres du Parlement, les discours des prédicateurs, *&c*; de sorte qu'on n'y peut rien dire impunément, même dans une compagnie, pour peu que quelqu'un se donne la peine de recueillir les paroles.

Cet art y est fondé sur les principes de la langue & de la Grammaire; ils se servent pour cet effet d'un alphabet particulier, composé des signes les plus simples pour les lettres qui s'emploient le plus fréquemment, & de plus composés pour celles qui ne paroissent que rarement.

Ces caractères se peuvent aussi très-facilement unir les uns aux autres, & former ainsi des monogrammes qui expriment souvent toute une parole : tels sont les éléments des *Tachéographes* anglois, qui, depuis un siècle & demi, ont donné une quarantaine de méthodes. Elles se trouvent actuellement réduites à deux, qui sont les seules usitées aujourdhui; savoir, celle de Macaulay & celle de Weston : nous nous bornerons à donner ici une légère idée de la méthode de ce dernier, comme la plus généralement suivie, & parce qu'on trouve plusieurs livres imprimés dans ses caractères; entre autres, une Grammaire, un Dictionnaire, les Pseaumes, le nouveau Testament, & plusieurs livres d'Église.

La méthode de Weston est fondée sur cinq principes.

1°. La simplicité des caractères.

2°. La facilité de les joindre, insérer, & combiner les uns aux autres.

3°. Les monogrammes.

4°. La suppression totale des voyelles, comme dans les langues orientales.

5°. D'écrire comme l'on prononce; ce qui évite les aspirations, les lettres doubles & les muettes. Les caractères sont en tout au nombre de 72, dont 26 comprennent l'alphabet, y ayant quelques lettres qui s'écrivent de différentes façons, suivant les circonstances, & cela pour éviter les équivoques que la combinaison pourroit faire naître. Les 46 caractères restants sont pour les articles, pronoms, commencements & terminaisons, qui se répètent fréquemment, & pour quelques adverbes & prépositions. (*ANONYME.*)

(N.) TAPINOSE, s. f. C'est ainsi qu'écrivent & prononcent tous les rhéteurs françois qui usent de ce terme : on a donc eu tort, dans la première *Encyclopédie*, d'écrire *Tapéinose*, & de dire qu'on prononce *Tapainose*. On y fait d'ailleurs ce nom masculin; il est constamment féminin, comme le nom grec Ταπείνωσις, qui n'est que francisé dans *Tapinose*. Il vient immédiatement de Ταπεινὸς, *humilis*, *non multum à terrâ surgens*; & il semble qu'on ait tiré celui-ci de Τάπτω, *sepelio*.

La *Tapinose* est donc une figure qui abaisse; c'est la même que nous désignons par le mot françois d'*Exténuation*. *Voyez* ce mot. (*M. BEAUZÉE.*)

TAS, MONCEAU, s. m. *Synon.* Ces mots sont également un assemblage de plusieurs choses placées les unes sur les autres, avec cette différence que le *Tas* peut être rangé avec symétrie, & que le *Monceau* n'a d'autre arrangement que celui que le hasard lui donne.

Il paroît que le mot de *Tas* marque toujours un amas fait exprès, afin que les choses, n'étant point écartées, occupent moins de place; & que

celui de *Monceau* ne désigne quelquefois qu'une portion détachée par accident d'une masse ou d'un amas.

On dit Un *Tas* de pierres, lorsqu'elles sont des matériaux préparés pour faire un bâtiment; & l'on dit Un *Monceau* de pierres, lorsqu'elles sont les restes d'un édifice renversé. (*L'abbé* GIRARD.)

Tas se dit également au figuré en Prose & en Vers; l'orateur ne doit point étouffer ses pensées sous un *Tas* de paroles superflues.

Un *Tas* d'hommes perdus de dettes & de crimes.
Corneille

Quoiqu'un *Tas* de grimauds vantent notre Éloquence,
Le plus sûr est pour nous de garder le silence.
Despréaux

(*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

TAUTOGRAMME, adj. *Poésie.* De ταυτὸς, *même*, & γράμμα, *lettre.* On appelle un poème *tautogramme* & des vers *tautogrammes*, ceux dont tous les mots commencent par une même lettre. Baillet cite un Petrus Placentius, allemand, qui publia un poème *tautogramme*, intitulé *Pugna porcorum*, dont tous les mots commençoient par un *P*. Le poème est de 850 vers, & l'auteur s'y cacha sous le nom de Publius-Porcius. Un autre allemand, nommé Christianus Pierius, a composé un poème de près de 1200 vers sur Jésus-Christ crucifié, dont tous les mots commencent par un *C*. Un bénédictin, nommé Hubaldus, avoit présenté à Charles le chauve un poème *tautogramme* en l'honneur des chauves, & tous les mots de ce poème commençoient aussi par un *C*. On appelle encore ces sortes de fadaises des vers *lettrisés*, sur lesquels on a dit depuis long temps, *Stultum est difficiles habere nugas.* (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) TAUTOLOGIE, s. f. Vice d'Élocution, opposé à la concision, & qui consiste à répéter dans les mêmes termes, sans aucune nécessité, ce qu'on vient déja de dire. C'est une vraie *Tautologie*, que la réponse de madame Jourdain à Dorante, dans la comédie du *Bourgeois gentilhomme* (III. v): *Oui vraîment, nous avons fort envie de rire, fort envie de rire nous avons.* C'est véritablement un vice d'Élocution dans la bouche de madame Jourdain; mais c'est, de la part de Molière, un trait de génie, d'avoir fait connoître par de semblables traits le naturel & l'éducation de cette bourgeoise.

Observez que la *Tautologie* est une répétition inutile & sans nécessité: car les répétitions qui servent à donner au discours, ou de la clarté, ou de l'énergie, ou de la grâce, loin d'y être des défauts, y deviennent au contraire des ornements. *Voyez* RÉPÉTITION & toutes ses espèces.

Tautologie, francisé du grec ταυτολογία, signifie littéralement *Discours identique.* RR. ταὐτά, pour τὰ αὐτά, *eadem*; & λέγω, *dico.* C'est en effet par cette identité des mots, que la *Tautologie* diffère de la *Périssologie*, qui est aussi une répétition inutile, mais en d'autres termes. *Voyez* PÉRISSOLOGIE. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) TAUTOLOGIQUE, adj. Qui a raport à la Tautologie, qui a le vice de la Tautologie. Les femmes du peuple, dans leur babil ou dans leurs accès de mauvaise humeur, tiennent beaucoup de propos *tautologiques.* On appelle aussi *Écho tautologique*, celui qui répète plusieurs fois de suite les mêmes sons: & c'est une preuve que la Tautologie consiste en effet dans la répétition matérielle des mêmes mots. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) TAUX, TAXE, TAXATION. *Syn.* L'idée commune qui fonde la synonymie de ces trois mots, est celle de la détermination établie de quelque valeur pécuniaire.

Le *Taux* est cette valeur même: la *Taxe* est le règlement qui la détermine: les *Taxations* sont certains droits fixes attribués à quelques officiers qui ont le manîment des deniers du roi.

Le *Taux* des denrées est communément établi par les marchands: la *Taxe* émane de l'autorité publique: les *Taxations* sont des concessions du prince.

On ne dit que *Taux*, quand il s'agit du denier auquel les intérêts de l'argent sont fixés par l'ordonnance; parce que la cupidité ne pense pas tant à l'autorité déterminante, qu'à ses propres intérêts.

On dit assez indifféremment *Taux* ou *Taxe*, en parlant du prix établi pour la vente des denrées, ou de la somme fixée que doit payer un contribuable; mais ce n'est que dans le cas où il n'est pas plus nécessaire de faire attention à la valeur déterminée qu'à l'autorité déterminante: car un contribuable qui voudroit représenter, qu'il ne peut payer ce qu'on exige de lui faute de proportion avec ses facultés, devroit dire que son *Taux* est trop haut; & s'il vouloit dire que les impositeurs ne l'ont pas traité dans la proportion des autres contribuables, il devroit dire que la *Taxe* est trop forte.

On ne dit que *Taxe*, s'il s'agit du règlement judiciaire pour fixer certains frais qui ont été faits à la poursuite d'un procès, ou d'une imposition en deniers sur des personnes en certains cas: c'est que l'on a alors plus d'égard à l'autorité de la Justice, qui constate le droit, ou à celle du prince, qui est plus marquée qu'à l'ordinaire.

On dit quelquefois *Taxation* au singulier, pour signifier l'opération de la *Taxe.* (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) TEMPÉRÉ, adj. *Art orat.* Genre d'Éloquence qui tient le milieu entre le sublime & le simple,

ſimple. On peut voir, dans l'*article* Sublime, que Cicéron, en définiſſant le genre *tempéré*, ne lui accorde que la *facilité*, l'*égalité*, & quelques légers ornements. Ailleurs pourtant il reconnoît que c'eſt à lui que ſont permiſes toutes les parures du ſtyle. *Datur etiam venia concinnitati ſententiarum; & arguti, certique, & circumſcripti verborum ambitus conceduntur : de induſtriâque, non ex inſidiis, ſed apertè ac palàm elaboratur, ut verba verbis quaſi dimenſa & paria reſpondeant; ut crebro conferantur pugnantia, comparenturque contraria, & ut pariter extrema terminentur, eundemque referant in cadendo ſonum.* (Orat.)

Comment accorder ici avec lui même ce grand maître de l'Éloquence, me demandez-vous? Le voici. Il a permis à l'Éloquence *tempérée* ou médiocre, de ſe parer, lorſqu'elle n'auroit pour objet que le ſoin de plaire, comme dans les écoles des ſophiſtes & des rhéteurs, ou dans des harangues publiques, faites pour amuſer un peuple; mais à cette même Éloquence il a preſcrit d'être modeſte & réſervée dans ſa parure, lorſqu'elle ſe montre au Barreau : & cette diſtinction, il l'exprime à la fin du paſſage que je viens de citer; *Quæ, in veritate cauſarum, & rariùs multo facimus, & certè occultiùs.* Iſocrate, dans l'éloge d'Athènes, a recherché curieuſement, dit-il, tous ces ornements du langage, parce qu'il écrivoit, non pour plaider devant les juges, mais pour flatter & délecter l'oreille des athéniens. *Non enim ad judiciorum certamen, ſed ad voluptatem aurium ſcripſerat.* (Orat.)

C'eſt, ſelon moi, une marque de mépris que Cicéron donne à cette Éloquence oiſeuſe des ſophiſtes, que de lui laiſſer avec tant d'indulgence le luxe de l'Élocution & le ſoin curieux de plaire. N'a-t-il pas obſervé lui-même qu'en Éloquence, comme dans tous les grands objets de la nature, le beau & l'utile doivent ſe réunir, & que les ornements de l'édifice oratoire doivent contribuer à ſa ſolidité? *Columnæ & templa & porticus ſuſtinent; tamen habent non plus utilitatis quam dignitatis .... hoc in omnibus item partibus orationis evenit, ut utilitatem ac propè neceſſitatem ſuavitas quædam & lepos conſequatur.* (De orat.)

N'a-t-il pas obſervé que, dans le ſtyle comme dans les mêts, l'aſſaiſonnement, qui d'abord pique le plus le goût, le laſſe preſque auſſi tôt & l'émouſſe, & qu'il n'y a, pour l'eſprit, que les aliments ſimples dont il ne ſe laſſe jamais? *Difficile enim dictu eſt quænam cauſa ſit, cur ea quæ maximè ſenſus noſtros impellunt voluptate & ſpecie primâ acerrimè commovent, ab iis celerrimè faſtidio quodam & ſatietate abalienemur.* Et après avoir prouvé, par l'expérience de tous nos ſens, que la ſatiété ſuit de près les raffinements du plaiſir; *Si omnibus in rebus voluptatibus maximis faſtidium finitimum eſt* : n'a-t-il pas reconnu qu'il en étoit de même en Éloquence? *In quâ vel ex poëtis vel ex oratoribus poſſumus judicare concinnam, diſtinctam, ornatam, feſtivam, ſine intermiſſione, ſine reprehenſione, ſine varietate, quamvis claris ſit coloribus picta vel poëſis vel oratio, non poſſe in delectatione eſſe diuturnam.* Enfin n'a-t-il pas établi, comme un principe général, que, dans un diſcours, les ornements doivent être ſemés légèrement & par intervalles, jamais accumulés ni également répandus? *Ut porrò conſperſa ſit (oratio) quaſi verborum ſententiarumque floribus, id non debet eſſe fuſum æquabiliter per omnem orationem, ſed ita diſtinctum, ut ſint quaſi in ornatu diſpoſita quædam inſignia & lumina.*

Mais dans un ſujet frivole & dénué d'intérêt & d'utilité, faut-il laiſſer à nu ce fonds aride, & ne pas le couvrir de fleurs? Il faut d'abord éviter un ſujet dont l'indigence & la ſèchereſſe ont beſoin d'être ſans ceſſe ornées; ne jamais ſe réduire au futile métier de beau parleur; avoir au moins l'intention d'inſtruire, lorſqu'on cherche à plaire; & dans les choſes où la raiſon & la vérité ne demandent qu'à ſe montrer dans leur ſimplicité naïve, ſe contenter d'un ſtyle naturel & décent. *In propriis verbis illa laus oratoris, ut abjecta atque obſoleta fugiat, lectis atque illuſtribus utatur.* Ainſi, le Simple ſe mêlera au *Tempéré*, comme il s'allie même au Sublime, ſans détonner avec l'un ni avec l'autre, mais avec cette facilité d'ondulation, ſi je l'ôſe dire, qui doit régner dans tous les genres d'Éloquence, & ſans laquelle le haut ſtyle eſt roide, guindé, monotone, & le ſtyle fleuri n'eſt qu'un papillotage de couleurs, toutes vives & ſans nuances, dont l'éclat fatigue les ieux.

C'eſt au moyen de ce mélange que l'orateur, dans le genre *tempéré* même, peut produire de grands effets. Je ne dis pas que le genre ſublime ne s'y mêle auſſi quelquefois; mais ce ſont des accidents rares : & il me ſemble que Rollin s'eſt oublié, lorſqu'à propos de l'*habileté à orner & à embellir le diſcours*, il rappelle ce que dit Cicéron du ſtoïcien Rutilius, qui avoit dédaigné, comme Socrate, d'employer l'Éloquence pathétique pour ſa défenſe. Ce n'étoit pas des ornements de l'Éloquence *tempérée*, mais de la force, de la chaleur de la haute Éloquence de Craſſus, qu'il s'agiſſoit dans cette cauſe. C'eſt le genre ſublime dans toute ſa vigueur & dans toute ſa véhémence, que Cicéron auroit voulu qu'on eût employé pour ſauver l'innocence & la vertu même. *Quum illo nemo neque integrior eſſet in civitate neque ſanctior ... quod ſi tu tunc, Craſſe, dixiſſes ... & ſi tibi pro P. Rutilio, non philoſophorum more, ſed tuo, licuiſſet dicere, quamvis ſcelerati illi fuiſſent, ſicuti fuerunt, peſtiferi cives ſupplicioque digni, tamen omnem eorum importunitatem ex intimis mentibus evelliſſes vi orationis tuæ.* (De orat.)

Mais dans un degré de chaleur & de force inférieur à l'Éloquence de Crassus, la clarté, les dévelopements, l'abondance, l'éclat des pensées & des paroles joint aux charmes de l'Harmonie, peuvent encore étonner & ravir. Et remarquez qu'en parlant de celui qui produit les plus grands effets, Cicéron ne lui attribue rien qui s'élève au dessus de l'Éloquence *tempérée. In quo igitur homines exhorrescunt ! quem stupefacti dicentem intuentur? in quo exclamant ? quem deum, ut ita dicam, inter homines putant ? qui distinctè, qui explicatè, qui abundanter, qui illuminatè & rebus & verbis dicunt, & in ipsâ oratione quasi quemdam numerum; versumque conficiunt; id est quod dico, ornatè.* (De orat. L. 3.)

Mais tout cela suppose un fond solide & riche, un sujet sérieux, utile, intéressant: & si, sur des questions vaines, sur des objets futiles, on s'efforce d'être ingénieux & éloquent; on sera brillant tant qu'on voudra, on n'éblouira qu'un moment; & à cette enluminure rhétoricienne dont nos Écoles & nos Académies ont fait vanité si long temps, j'appliquerai ce que Cicéron disoit des tableaux modernes, comparés aux anciens : *Quanto colorum pulchritudine & varietate floridiora sunt in picturis novis pleraque quàm in veteribus ? quæ tamen, etiamsi primo aspectu nos cœperunt, diutiùs non delectant; quum iidem nos in antiquis tabulis illo ipso horrido obsoletoque teneamur?* (De orat. L. 3). *Voyez* SIMPLE & SUBLIME. (*M. MARMONTEL.*)

TEMPLE, ÉGLISE. *Synonymes.* Ces mots signifient un édifice destiné à l'exercice public de la Religion. Mais *Temple* est du style pompeux : *Église*, du style ordinaire, du moins à l'égard de la religion romaine; car à l'égard du paganisme & de la religion protestante, on se sert du mot de *Temple*, même dans le style ordinaire, au lieu de celui d'*Église.* Ainsi, l'on dit, Le *Temple* de Janus, Le *Temple* de Charenton, L'*Église* de S. Sulpice.

Temple paroît exprimer quelque chose d'auguste, & signifier proprement un édifice consacré à la divinité. *Église* paroît marquer quelque chose de plus commun, & signifier particulièrement un édifice fait pour l'assemblée des Fidèles.

Rien de profane ne doit entrer dans le *Temple* du Seigneur: on ne devroit permettre dans nos *Églises* que ce qui peut contribuer à l'édification des chrétiens.

L'esprit & le cœur de l'homme sont les *Temples* chéris du vrai Dieu; c'est là qu'il veut être adoré : en vain on fréquente les *Églises*, il n'écoute que ceux qui lui parlent dans leur intérieur.

Les *Temples* des faux dieux étoient autrefois des asiles pour les criminels : mais c'est, ce me semble, déshonorer celui du Très-Haut, que d'en faire un refuge de malfaiteurs. Si l'on ne peut aporter à l'*Église* un esprit de recueillement, il faut du moins y être d'un air modeste : la bienséance l'exige, ainsi que la piété. (*L'abbé* GIRARD.)

TEMPS, s. m. *Grammaire.* Les grammairiens, si l'on veut juger de leurs idées par les dénominations qui les désignent, semblent n'avoir eu jusqu'à présent que des notions bien confuses des *Temps* en général & de leurs différentes espèces. Pour ne pas suivre en aveugle le torrent de la multitude, & pour n'en adopter les décisions qu'en connoissance de cause, qu'il me soit permis de recourir ici au flambeau de la Métaphysique; elle seule peut indiquer toutes les idées comprises dans la nature des *Temps*, & les différences qui peuvent en constituer les espèces : quand elle aura prononcé sur les points de vûe possibles, il ne s'agira plus que de les reconnoître dans les usages connus des langues, soit en les considérant d'une manière générale, soit en les examinant dans les différents modes du Verbe.

ART. I. *Notion générale des* TEMPS selon M. de Gamaches (*Dissert. I. de son Astronomie physique*), que l'on peut en ce point regarder comme l'organe de toute l'École cartésienne, *le* TEMPS *est la succession même attachée à l'existence de la créature.* Si cette notion du *Temps* a quelque défaut d'exactitude, il faut pourtant avouer qu'elle tient de bien près à la vérité, puisque l'existence successive des êtres est la seule mesure du *Temps* qui soit à notre portée, comme le *Temps* devient, à son tour, la mesure de l'existence successive.

Cette mobilité successive de l'existence ou du *Temps*, nous la fixons en quelque sorte, pour la rendre commensurable, en y établissant des points fixes caractérisés par quelques faits particuliers; de même que nous parvenons à soumettre à nos mesures & à nos calculs l'étendue intellectuelle, quelque impalpable qu'elle soit, en y établissant des points fixes caractérisés par quelque corps palpable & sensible.

On donne à ces points fixes de la succession de l'existence ou du *Temps*, le nom d'*Époques* (du grec Ἐποχὴ, venu de ἐπέχειν, *morari*, arrêter) ; parce que ce sont des instants dont on arrête, en quelque manière, la rapide mobilité, pour en faire comme des lieux de repos, d'où l'on observe, pour ainsi dire, ce qui coëxiste, ce qui précède, & ce qui suit. On appelle *Période*, une portion du *Temps* dont le commencement & la fin sont déterminés par des époques : de περὶ, *circum*, & ὁδὸς, *via;* parce qu'une portion du *Temps*, bornée de toutes parts, est comme un espace autour duquel on peut tourner.

Après ces notions préliminaires & fondamentales, il semble que l'on peut dire qu'en général *les* TEMPS *sont les formes du verbe, qui expriment*

les différents raports d'existence aux diverses époques que l'on peut envisager dans la durée.

Je dis d'abord que ce sont les *formes du verbe*, afin de comprendre dans cette définition, non seulement les simples inflexions consacrées à cet usage, mais encore toutes les locutions qui y sont destinées exclusivement, & qui auroient pu être remplacées par des terminaisons; en sorte qu'elle peut convenir également à ce qu'on appelle des *Temps simples*, des *Temps composés* ou *surcomposés*, & même à quantité d'idiotismes qui ont une destination analogue, comme en françois, *je viens d'entrer*, *j'allois sortir*, *le monde doit finir*, &c.

J'ajoûte que ces formes *expriment les différents raports d'existence aux diverses époques que l'on peut envisager dans la durée* : par là, après avoir indiqué le matériel des *Temps*, j'en caractérise la signification, dans laquelle il y a deux choses à considérer, savoir les raports d'existence à une époque, & l'époque qui est le terme de comparaison.

§. I. *Première division générale des* TEMPS. L'existence peut avoir en général trois sortes de raports à l'époque de comparaison : raport de *simultanéité*, lorsque l'existence est coïncidente avec l'époque; raport d'*antériorité*, lorsque l'existence précède l'époque ; & raport de *postériorité*, lorsque l'existence succède à l'époque. De là trois espèces générales de *Temps*, les Présents, les Prétérits, & les Futurs.

Les *Présents* sont les formes du verbe, qui expriment la simultanéité d'existence à l'égard de l'époque de comparaison. On leur donne le nom de *Présents*, parce qu'ils désignent une existence qui, dans le *Temps* même de l'époque, est réellement présente, puisqu'elle est simultanée avec l'époque.

Les *Prétérits* sont les formes du verbe, qui expriment l'antériorité d'existence à l'égard de l'époque de comparaison. On leur donne le nom de *Prétérits*, parce qu'ils désignent une existence qui, dans le *Temps* même de l'époque, est déja passée (*præterita*), puisqu'elle est antérieure à l'époque.

Les *Futurs* sont les formes du verbe, qui expriment la postériorité d'existence à l'égard de l'époque de comparaison. On leur donne le nom de *Futurs*, parce qu'ils désignent une existence qui, dans le *Temps* même de l'époque, est encore avenir (*futura*), puisqu'elle est postérieure à l'époque.

C'est véritablement du point de l'époque qu'il faut envisager les autres parties de la durée successive, pour apprécier l'existence, parce que l'époque est le point d'observation : ce qui coëxiste est présent, ce qui precède est passé ou prétérit, ce qui suit est avenir ou futur. Rien donc de plus heureux que les dénominations ordinaires pour désigner les idées que l'on vient de déveloper; rien de plus analogue que ces idées, pour expliquer d'une manière plausible les termes que l'on vient de définir.

L'idée de simultanéité caractérise très-bien les Présents; celle d'antériorité est le caractère exact des Prétérits : & l'idée de postériorité offre nettement la différence des Futurs.

Il n'est pas possible que les *Temps* des verbes expriment autre chose que des raports d'existence à quelque époque de comparaison; il est également impossible d'imaginer quelque espèce de raport autre que ceux que l'on vient d'exposer : il ne peut donc en effet y avoir que trois espèces générales de *Temps*, & chacune doit être différenciée par l'un de ces trois raports généraux.

Je dis *trois espèces générales de* TEMPS, parce que chaque espèce peut se soudiviser & se soudivise réellement en plusieurs branches, dont les caractères distinctifs dépendent des divers points de vûe accessoires qui peuvent se combiner avec les idées générales & fondamentales de ces trois espèces primitives.

§. 2. *Seconde division générale des* TEMPS. La soudivision la plus générale des *Temps* doit se prendre dans la manière d'envisager l'époque de comparaison, ou sous un point de vûe général & indéterminé, ou sous un point de vûe spécial & déterminé.

Sous le premier aspect, les *Temps* des verbes expriment tel ou tel raport d'existence à une époque quelconque & indéterminée : sous le second aspect, les *Temps* des verbes expriment tel ou tel raport d'existence à une époque précise & déterminée.

Les noms d'*indéfinis* & de *définis*, employés ailleurs abusivement par le commun des grammairiens, me paroissent assez propres à caractériser ces deux différences de *Temps*. On peut donner le nom d'*indéfinis* à ceux de la première espèce, parce qu'ils ne tiennent effectivement à aucune époque précise & déterminée, & qu'ils n'expriment, en quelque sorte, que l'un des trois raports généraux d'existence, avec abstraction de toute époque de comparaison. Ceux de la seconde espèce peuvent être nommés *définis*, parce qu'ils sont essenciellement relatifs à quelque époque précise & déterminée.

Chacune des trois espèces générales de *Temps* est susceptible de cette distinction, parce qu'on peut également considérer & exprimer la simultanéité, l'antériorité, & la postériorité, ou avec abstraction de toute époque, ou avec relation à une époque précise & déterminée : on peut donc distinguer en *indéfinis* & *définis* les Présents, les Prétérits, & les Futurs.

Un *Présent indéfini* est une forme du verbe qui exprime la simultanéité d'existence à l'égard d'une époque quelconque : un *Présent défini* est une forme du verbe qui exprime la simultanéité d'existence à l'égard d'une époque précise & déterminée.

Un *Prétérit indéfini* eſt une forme du verbe qui exprime l'antériorité d'exiſtence à l'égard d'une époque quelconque : un *Prétérit défini* eſt une forme du verbe qui exprime l'antériorité d'exiſtence à l'égard d'une époque préciſe & déterminée.

Un *Futur indéfini* eſt une forme du verbe qui exprime la poſtériorité d'exiſtence à l'égard d'une époque quelconque : un *Futur défini* eſt une forme du verbe qui exprime la poſtériorité d'exiſtence à l'égard d'une époque préciſe & déterminée.

§. 3. *Troiſième diviſion générale des* TEMPS. Il n'y a qu'une manière de faire abſtraction de toute époque ; & c'eſt pour cela qu'il ne peut y avoir qu'un Préſent, un Prétérit, & un Futur indéfini. Mais il peut y avoir fondement à la ſoudiviſion de toutes les eſpèces de *Temps* définis, dans les diverſes poſitions de l'époque préciſe de comparaiſon, je veux dire, dans les diverſes relations de cette époque à un point fixe de la durée.

Ce point fixe doit être le même pour celui qui parle & pour ceux à qui le diſcours eſt tranſmis, ſoit de vive voix ſoit par écrit : autrement, une langue ancienne ſeroit, ſi je peux le dire, intraduiſible pour les modernes ; le langage d'un peuple ſeroit incommunicable à un autre peuple ; celui même d'un homme ſeroit inintelligible pour un autre homme, quelque affinité qu'ils euſſent d'ailleurs.

Mais dans cette ſuite infinie d'inſtants qui ſe ſuccèdent rapidement & qui nous échapent ſans ceſſe, auquel doit-on s'arrêter, & par quelle raiſon de préférence ſe déterminera-t-on pour l'un plus tôt que pour l'autre ? Il en eſt du choix de ce point fondamental, dans la Grammaire, comme de celui d'un premier méridien, dans la Géographie. Rien de plus naturel que de ſe déterminer pour le méridien du lieu même où le géographe opère ; rien de plus raiſonnable que de ſe fixer à l'inſtant même de la production de la parole. C'eſt en effet celui qui, dans toutes les langues, ſert de dernier terme à toutes les relations du *Temps* que l'on a beſoin d'exprimer, ſous quelque forme que l'on veuille les rendre ſenſibles.

On peut donc dire que la poſition de l'époque de comparaiſon eſt ſa relation à l'inſtant même de l'acte de la parole. Or cette relation peut être auſſi ou de ſimultanéité, ou d'antériorité, ou de poſtériorité ; ce qui peut faire diſtinguer trois ſortes d'époques déterminées : une époque *actuelle*, qui coincide avec l'acte de la parole ; une époque *antérieure*, qui précède l'acte de la parole ; & une époque *poſtérieure*, qui ſuit l'acte de la parole.

De là la diſtinction des trois eſpèces de *Temps* définis en trois eſpèces ſubalternes, qui me ſemblent ne pouvoir être mieux caractériſées que par les dénominations d'*actuel*, d'*antérieur*, & de *poſterieur*, tirées de la poſition même de l'époque déterminée qui les différencie.

Un Préſent défini eſt donc *actuel*, *antérieur*, ou *poſtérieur*, ſelon qu'il exprime la ſimultanéité d'exiſtence à l'égard d'une époque déterminément actuelle, antérieure, ou poſtérieure.

Un Prétérit défini eſt *actuel*, *antérieur*, ou *poſtérieur*, ſelon qu'il exprime l'antériorité d'exiſtence à l'égard d'une époque déterminément actuelle, antérieure, ou poſtérieure.

Enfin un Futur défini eſt pareillement *actuel*, *antérieur*, ou *poſtérieur*, ſelon qu'il exprime la poſtériorité d'exiſtence à l'égard d'une époque déterminément actuelle, antérieure, ou poſtérieure.

ART. II. *Conformité du ſyſtême métaphyſique des* TEMPS *avec les uſages des langues.* On conviendra peut-être que le ſyſtême que je préſente ici eſt raiſonné ; que les dénominations que j'y emploie en caractériſent très-bien les parties, puiſqu'elles déſignent toutes les idées partielles qui y ſont combinées, & l'ordre même des combinaiſons. Mais on a vu s'élever & périr tant de ſyſtêmes ingénieux & réguliers, que l'on eſt aujourdhui bien fondé à ſe défier de tous ceux qui ſe préſentent avec les mêmes apparences de régularité : une belle hypothèſe n'eſt ſouvent qu'une belle fiction ; & celle-ci ſe trouve ſi éloignée du langage ordinaire des grammairiens, ſoit dans le nombre des *Temps* qu'elle ſemble admettre, ſoit dans les noms qu'elle leur aſſigne, qu'on peut bien la ſoupçonner d'être purement idéale, & d'avoir aſſez peu d'analogie avec les uſages des langues,

La raiſon, j'en conviens, autoriſe ce ſoupçon ; mais elle exige un examen avant de paſſer condannation. L'expérience eſt la pierre de touche des ſyſtêmes, & c'eſt aux faits à proſcrire ou à juſtifier les hypothèſes.

§. I. *Syſtême des Préſents, juſtifié par l'uſage des langues.* Prenons donc la voie de l'analyſe ; & pour ne point nous charger de trop de matière, ne nous occupons d'abord que de la première des trois eſpèces générales de *Temps*, des Préſents.

I. Il en eſt un qui eſt unanimement reconnu pour Préſent par tous les grammairiens ; *ſum*, je ſuis, *laudo*, je loue, *miror*, j'admire, &c. Il a, dans les langues qui l'admettent, tous les caractères d'un Préſent véritablement indéfini, dans le ſens que j'ai donné à ce terme.

1°. On l'emploie comme Préſent actuel : ainſi, quand je dis, par exemple, à quelqu'un, *Je vous* LOUE *d'avoir fait cette action*, mon action de *louer* eſt exprimée comme coëxiſtante avec l'acte de la parole.

2°. On l'emploie comme Préſent antérieur. Que l'on diſe, dans un récit, *Je le* RENCONTRE *en chemin, je lui* DEMANDE *où il* VA, *je* VOIS *qu'il* S'EMBARRASSE » : en tout cela, (où il n'y a que » des *Temps* préſents, *je le rencontre*, eſt dit » pour *je le rencontrai* ; *je demande*, pour *je* » *demandai* ; *où il va*, pour *où il alloit* ; *je vois*,

» pour *je vis; & qu'il s'embarrasse*, pour *qu'il » s'embarrassoit* ». (Regnier, *Gramm. franç. in-12, pag.* 343; *in-4°. pag.* 360.) En effet, dans cet exemple, les verbes *je rencontre*, *je demande*, *je vois*, désignent mon action de *rencontrer*, de *demander*, de *voir*, comme coëxistante dans le période antérieur indiqué par quelque autre circonstance du récit; & les verbes *il va*, *il s'embarrasse*, énoncent l'action d'*aller* & de *s'embarrasser*, comme coëxistante avec l'époque indiquée par les verbes précédents *je demande* & *je vois*, puisque ce que *je demandai*, c'est où *il alloit* dans l'instant même de ma demande, & ce que *je vis*, c'est qu'il *s'embarrassoit* dans le moment même que *je* le *voyois*. Tous les verbes de cette phrase sont donc réellement employés comme des Présents antérieurs, c'est à dire, comme exprimant la simultanéité d'existence à l'égard d'une époque antérieure au moment de la parole.

3°. Le même *Temps* s'emploie encore comme Présent postérieur. *Je* PARS *demain, je* FAIS *tantôt mes adieux*; c'est à dire, *je partirai demain*, & *je ferai tantôt mes adieux*: *je pars* & *je fais* énoncent mon action de *partir* & de *faire*, comme simultanée avec l'époque nettement désignée par les mots *demain* & *tantôt*, qui ne peut être qu'une époque postérieure au moment où je parle.

4°. Enfin l'on trouve ce *Temps* employé avec abstraction de toute époque, ou, si l'on veut, avec une égale relation à toutes les époques possibles. C'est dans ce sens qu'il sert à l'expression des propositions d'éternelle vérité: *Dieu* EST *juste*, *les trois angles d'un triangle* SONT *égaux à deux droits*: c'est que ces vérités sont les mêmes dans tous les *Temps*, qu'elles coëxistent avec toutes les époques; & le verbe, en conséquence, se met à un *Temps* qui exprime la simultanéité d'existence avec abstraction de toute époque, afin de pouvoir être raporté à toutes les époques.

Il en est de même des vérités morales qui contiennent en quelque sorte l'histoire de ce qui est arrivé, & la prédiction de ce qui doit arriver. Ainsi, dans cette maxime de M. de la Rochefoucault (*Pensée* LV): *La haîne pour les favoris* N'EST *autre chose que l'amour de la faveur*, le verbe *est* exprime une simultanéité relative à une époque quelconque, & actuelle, & antérieure, & postérieure.

Le *Temps* auquel on donne communément le nom de *Présent*, est donc un Présent indéfini, un *Temps* qui, n'étant nullement astreint à aucune époque, peut demeurer dans cette généralité, ou être raporté indifféremment à toute époque déterminée, pourvu qu'on lui conserve toujours sa signification essencielle & inamissible, je veux dire, la simultanéité d'existence.

Les différents usages que nous venons de remarquer dans le Présent indéfini, peuvent nous conduire à reconnoître les Présents définis; & il ne doit point y en avoir d'autres que ceux pour lesquels le Présent indéfini lui-même est employé; parce qu'exprimant essenciellement la simultanéité d'existence avec abstraction de toute époque, s'il sort de cette généralité, ce n'est point pour ne plus signifier la simultanéité, mais c'est pour l'exprimer avec raport à une époque déterminée. Or

II. Nous avons vu le Présent indéfini employé pour le Présent actuel, comme quand on dit, *Je vous* LOUE *d'avoir fait cette action*: mais dans ce cas là même, il n'y a aucun autre *Temps* que l'on puisse substituer à *je loue*: & cette observation est commune à toutes les langues dont les verbes se conjuguent par *Temps*.

La conséquence est facile à tirer: c'est qu'aucune langue ne reconnoît dans les verbes de Présent actuel proprement dit, & que partout c'est le Présent indéfini qui en fait la fonction. La raison en est simple: le Présent indéfini ne se raporte lui-même à aucune époque déterminée, ce sont les circonstances du discours qui déterminent celle à laquelle on doit le raporter en chaque occasion; ici, c'est à une époque antérieure; là, à une époque postérieure; ailleurs, à toutes les époques possibles. Si donc les circonstances du discours ne désignent aucune époque précise, le Présent indéfini ne peut plus se raporter alors qu'à l'instant qui sert essenciellement de dernier terme de comparaison à toutes les relations de *Temps*, c'est à dire, à l'instant même de la parole: cet instant, dans toutes les autres occurrences, n'est que le terme éloigné de la relation; dans celle-ci, il en est le terme prochain & immédiat, puisqu'il est le seul.

III. Nous avons vu le Présent indéfini employé comme présent antérieur; comme dans cette phrase, *Je le* RENCONTRE *en chemin, je lui* DEMANDE *où il* VA, *je* VOIS *qu'il* S'EMBARRASSE; & dans ce cas, nous trouvons d'autres *Temps* que l'on peut substituer au Présent indéfini; *je rencontrai* pour *je rencontre*, *je demandai* pour *je demande*, & *je vis* pour *je vois*, sont donc des Présents antérieurs; *il alloit* pour *il va*, & *il s'embarrassoit* pour *il s'embarrasse*, sont encore d'autres Présents antérieurs. Ainsi, nous voilà forcés à admettre deux sortes de Présents antérieurs: l'un, dont on trouve des exemples dans presque toutes les langues, *eram*, j'étois, *laudabam*, je louois, *mirabar*, j'admirois; l'autre, qui n'est connu que dans quelques langues modernes de l'Europe, l'italien, l'espagnol, & le françois, *je fus*, *je louai*, *j'admirai*.

1°. Voici sur la première espèce comment s'explique le plus célèbre des grammairiens philosophes, en parlant des *Temps* que j'appelle *définis*, & qu'il nomme *composés dans le sens*. » Le premier, dit-il (*Gramm. gén. Part. II, chap.* XIV, *édit. de* 1660; *chap.* XV, *édit. de* 1756), » est celui qui marque le passé avec ra-

» port au Préſent, & on l'a nommé *Prétérit* » *imparfait*, parce qu'il ne marque pas la choſe » ſimplement & proprement comme faite, mais » comme préſente à l'égard d'une choſe qui eſt déja » néanmoins paſſée. Ainſi, quand je dis *quum in-* » *travit CÆNABAM* (je ſoupois lorſqu'il eſt entié), » l'action de ſouper eſt bien paſſée au regard du » *Temps* auquel je parle; mais je la marque » comme préſente au regard de la choſe dont je » parle, qui eſt l'entrée d'un tel ».

De l'aveu même de cet auteur, ce *Temps* qu'il nomme *Prétérit*, marque donc la choſe comme préſente à l'égard d'une autre qui eſt déja paſſée. Or quoique cette choſe en ſoi doive être réputée paſſée à l'égard du *Temps* où l'on parle; vu que ce n'eſt pas là le point de vûe indiqué par la forme du verbe dont il eſt queſtion, il falloit conclure que cette forme *marque le Préſent avec raport au Paſſé*, plus tôt que de dire au contraire qu'elle *marque le Paſſé avec raport au Préſent*. Cette inconſéquence eſt due à l'habitude de donner à ce *Temps*, ſans examen & ſur la foi des grammairiens, le nom abuſif de *Prétérit;* on y trouve aiſément une idée d'antériorité, que l'on prend pour l'idée principale, & qui ſemble en effet fixer ce *Temps* dans la claſſe des Prétérits; on y aperçoit enſuite confuſément une idée de ſimultanéité que l'on croit ſecondaire & modificative de la première : c'eſt une mépriſe qui, à parler exactement, renverſe l'ordre des idées, & on le ſent bien par l'embarras qui naît de ce déſordre; mais que faire? le préjugé prononce que le *Temps* en queſtion eſt Prétérit; la raiſon réclame, on la laiſſe dire, mais on lui donne, pour ainſi dire, acte de ſon oppoſition, en donnant à ce prétendu Prétérit le nom d'*imparfait :* dénomination qui caractériſe moins l'idée qu'il faut prendre de ce *Temps*, que la manière dont on l'a enviſagé.

2°. Le préjugé paroît encore plus fort ſur la ſeconde eſpèce de Préſent antérieur : mais dépouillons-nous de toute préoccupation, & jugeons de la véritable deſtination de ce *Temps* par les uſages des langues qui l'admettent, plus tôt que par les dénominations haſardées & peu réfléchies des grammairiens. Leur unanimité, déja priſe en défaut ſur le prétendu Prétérit imparfait & ſur bien d'autres points, a encore ici des caractères d'incertitude qui la rendent juſtement ſuſpecte de mépriſe. En s'accordant pour placer au rang des Prétérits *je fus*, *je louai*, *j'admirai*, les uns veulent que ce prétendu Prétérit ſoit *défini*, & les autres, qu'il ſoit *indéfini* ou *aoriſte;* termes qui, avec un ſens très-clair, ne paroiſſent pas appliqués ici d'une manière trop préciſe. Laiſſons-les diſputer ſur ce qui les diviſe, & profitons de ce dont ils conviennent ſur l'emploi de ce *Temps;* ils ſont à cet égard des témoins irrécuſables de ſa valeur uſuelle. Or en le regardant comme un Prétérit, tous les grammairiens conviennent qu'il n'exprime que les choſes paſſées dans un période de *Temps* antérieur à celui dans lequel on parle.

Cet aveu, combiné avec le principe fondamental de la notion des *Temps*, ſuffit pour décider la queſtion. Il faut conſidérer dans les *Temps*, 1°. une relation générale d'exiſtence à un terme de comparaiſon; 2°. le terme même de comparaiſon. C'eſt en vertu de la relation générale d'exiſtence qu'un *Temps* eſt Préſent, Prétérit, ou Futur, ſelon qu'il exprime la ſimultanéité, l'antériorité, ou la poſtériorité d'exiſtence : c'eſt par la manière d'enviſager le terme, ou ſous un point de vûe général & indéfini, ou ſous un point de vûe ſpécial & déterminé, que ce *Temps* eſt indéfini ou défini : & c'eſt par la poſition déterminée du terme qu'un *Temps* défini eſt actuel, antérieur, ou poſtérieur, ſelon que le terme a lui-même l'un de ces raports au moment de l'acte de la parole.

Or le *Temps* dont il s'agit a pour terme de comparaiſon, non une époque inſtantanée, mais un période de *Temps :* ce période, dit-on, doit être antérieur à celui dans lequel on parle; par conſéquent c'eſt un *Temps* qui eſt de la claſſe des définis, & entre ceux-ci il eſt de l'ordre des *Temps* antérieurs. Il reſte donc à déterminer l'eſpèce générale de raport que ce *Temps* exprime relativement à ce période antérieur : mais il eſt évident qu'il exprime la ſimultanéité d'exiſtence, puiſqu'il déſigne la choſe comme paſſée *dans* ce période, & non *avant* ce période, *je lus hier votre lettre*, c'eſt à dire, que mon action de *lire* étoit ſimultanée avec le jour d'*hier*. Ce *Temps* eſt donc en effet un préſent antérieur.

On ſent bien qu'il diffère aſſez du premier, pour n'être pas confondu ſous le même nom; c'eſt par le terme de comparaiſon qu'ils diffèrent, & c'eſt de là qu'il convient de tirer la différence de leurs dénominations. Je dirois donc que *j'étois*, *je louois*, *j'admirois*, ſont au *Préſent antérieur ſimple*, & que *je fus*, *je louai*, *j'admirai*, ſont au *Préſent antérieur périodique*.

Je ne doute pas que pluſieurs ne regardent comme un paradoxe de placer parmi les Préſents ce *Temps* que l'on a toujours regardé comme un Prététit. Cette opinion peut néanmoins compter ſur le ſuffrage d'un grand peuple, & trouver un fondement dans une langue plus ancienne que les nôtres. La langue allemande, qui n'a point de Préſent antérieur périodique, ſe ſert du préſent antérieur ſimple pour exprimer la même idée : *ich war* (j'étois *ou* je fus); c'eſt ainſi qu'on le trouve dans la conjugaiſon du verbe auxiliaire *ſeyn* (être), de la *Grammaire allem.* de M Gottſched par M. Quand (*édit. de Paris*, 1754, *chap.* vij, *pag.* 41); & l'auteur, prévoyant bien que cela peut ſurprendre, dit expreſſément, dans une note, que l'Imparfait exprime en même temps en allemand le Prétérit & l'Imparfait des françois. Il eſt aiſé de s'en apercevoir dans la manière de parler des allemands,

qui ne sont pas encore assez maîtres de notre langue : presque partout où nous employons le Présent antérieur périodique, ils se servent du Présent antérieur simple, & disent, par exemple, *Je le trouvois hier en chemin, je lui demandois où il va, je voyois qu'il s'embarrasse*, au lieu de dire, *je le trouvai hier en chemin, je lui demandai où il alloit, je vis qu'il s'embarrassoit* : c'est le germanisme qui perce à travers les mots françois, & qui dépose que nos verbes *je trouvai, je demandai, je vis*, sont en effet de la même classe que *je trouvois, je demandois, je voyois*. Les allemands, nos voisins & nos contemporains, & peut-être nos pères ou nos frères en fait de langage, ont mieux saisi l'idée caractéristique de notre Présent antérieur périodique, l'idée de simultanéité, que ceux de nos méthodistes françois qui se sont attachés servilement à la Grammaire latine, plus tôt que de consulter l'Usage, à qui seul apartient la législation grammaticale. La langue angloise est encore dans le même cas que l'allemande ; *i had* (j'avois & j'eus) ; *i was* (j'étois & je fus). On peut voir la *Grammaire françoise-angloise* de Mauger, *pag.* 69, 70 ; & la *Grammaire angloise-françoise* de Festeau, *p.* 43, 45 (*in-8°. Bruxelles*, 1693). Au reste, je parle ici à ceux qui saisissent les preuves métaphysiques, qui les aprécient, & qui s'en contentent : ceux qui veulent des preuves de fait, & dont la Métaphysique n'est peut-être que plus sûre, trouveront plus loin ce qu'ils désirent ; des témoignages, des analogies, des raisons de syntaxe, tout viendra par la suite à l'apui du systême que l'on dèvelope ici.

IV. Continuons & achevons de lutter contre les préjugés, en proposant encore un paradoxe. Nous avons vu le Présent indéfini employé pour le Présent postérieur, comme dans cette phrase, *Je PARS demain* ; dans ce cas nous trouvons un autre *Temps* que l'on peut substituer au présent indéfini, & ce ne peut être que le Présent postérieur lui-même : *je partirai* est donc un Présent postérieur. Les gens accoutumés à voir les choses sous un autre aspect & sous un autre nom, vont dire ce que m'a déja dit un homme d'esprit, versé dans la connoissance de plusieurs langues, que je vas faire des Présents de tous les *Temps* du verbe. Il faudroit pour cela que je confondisse toutes les idées distinctives des *Temps* ; & j'ôse me flatter que mes réflexions auront une meilleure issue.

Un Présent postérieur doit exprimer la simultanéité d'existence à l'égard d'une époque déterminément postérieure ; & c'est précisément l'usage naturel du *Temps* dont il s'agit ici. Écoutons encore l'auteur de la *Grammaire générale*. » On auroit » pu de même, dit-il (*loc. cit.*), ajouter un qua» trième *Temps* composé, savoir celui qui eût » marqué l'avenir avec raport au présent . . . . » néanmoins, dans l'usage, on l'a confondu . . . . » & en latin même on se sert pour cela du futur » simple : *quum cœnabo, intrabis* (vous entrerez » quand je souperai) ; par où je marque mon souper » comme Futur en soi, mais comme Présent à l'égard » de votre entrée ».

On retrouve encore ici le même défaut que j'ai déja relevé à l'occasion du Présent antérieur simple. L'auteur dit que le *Temps* dont il parle *eût marqué l'avenir avec raport au Présent* ; & il prouve lui même qu'il falloit dire qu'il *eût marqué le Present avec raport à l'avenir*, puisque, de son aveu, *cœnabo*, dans la phrase qu'il allègue, marque mon souper comme présent à l'égard de votre entrée, qui, en soi, est avenir. *Cœnabo* (je souperai) est donc un Présent postérieur.

Non, dit Lancelot ; le Présent postérieur n'existe point ; c'est le Futur simple qui en fait l'office dans l'occurrence. Si je prenois l'inverse de la thèse, & que je disse que le Futur n'existe point, mais que le Présent postérieur en fait les fonctions, je crois qu'il seroit difficile de décider d'une manière raisonnable entre les deux assertions : mais sans recourir à un faux-fuyant qui n'éclairciroit rien, qu'on me dise seulement pourquoi on ne tient aucun compte, dans la conjugaison du verbe, des *Temps* très-réels, *cœnaturus sum, cœnaturus eram, cœnaturus ero*, qui sont évidemment des Futurs ? Or s'il existe d'autres Futurs que *cœnabo*, pourquoi refuseroit-on à *cœnabo* la dénomination de Present postérieur, puisqu'il en fait réellement les fonctions ?

Ceux qui auront lu l'*article* FUTUR, m'objecteront que je suis en contradiction avec moi-même, puisque j'y regarde comme Futur le même *Temps* que je nomme ici Présent postérieur. J'avoue la contradiction de la doctrine que j'expose ici, avec l'article en question : mais il contient déja le germe qui se dèvelope aujourdhui. Ce germe, contraint alors par la concurrence des idées de mon collègue, n'a ni pu ni dû se dèveloper avec toute l'aisance que donne une liberté entière : & l'on ne doit regarder comme à moi, dans cet article, que ce qui peut faire partie de mon systême ; je désavoue le reste, ou je le rétracte.

§. 2. *Systême des* PRÉTÉRITS *justifié par les usages des langues.* Comme nous avons reconnu quatre Présents dans notre langue, quoiqu'on n'en trouve que trois dans la plupart des autres, nous allons y reconnoître pareillement quatre Prétérits, tandis que les autres langues n'en admettent au plus que trois.

Le premier, *fui* (j'ai été), *laudavi* (j'ai loué), *miratus sum* (j'ai admiré), &c, généralement reconnu pour Prétérit, & décoré par tous les grammairiens du nom de *Prétérit parfait*, a tous les caractères exigibles d'un Prétérit indéfini : & quoiqu'en effet on ne l'employe pas à autant d'usages différents que le Présent indéfini, il en a cependant assez pour prouver qu'il renferme fondamentalement l'abstraction de toute époque ; ce qui est l'essence des *Temps* indéfinis.

1°. On fait uſage de ce Prétérit pour déſigner le Prétérit actuel. *J'AI LU l'excellent livre des Tropes*, c'eſt à dire, *mon action de lire ce livre eſt antérieure au moment même où je parle.* Il y a plus; aucune langue n'a établi, dans ſes verbes, un Prétérit actuel proprement dit; c'eſt le Prétérit indéfini qui en fait les fonctions, & c'eſt par la même raiſon qui fait que le Préſent indéfini tient lieu du Préſent actuel, raiſon par conſéquent que je ne dois plus répéter.

2°. On emploie fréquemment le Prétérit indéfini pour le Prétérit poſtérieur. *J'AI FINI dans un moment; ſi vous AVEZ RELU cet ouvrage demain, vous m'en direz votre avis.* Dans le premier exemple, *j'ai fini*, énonce l'action de *finir* comme antérieure à l'époque déſignée par ces mots, *dans un moment*, qui eſt néceſſairement une époque poſtérieure; c'eſt comme ſi l'on diſoit, *J'AURAI FINI dans un moment*, ou *dans un moment je pourrai dire*, *J'AI FINI*. Dans le ſecond exemple, *vous avez relu*, préſente l'action de *relire* comme antérieure à l'époque poſtérieure indiquée par le mot *demain;* & c'eſt comme ſi l'on diſoit, *lorſque VOUS AUREZ RELU demain cet ouvrage*, *vous m'en direz votre avis*, ou *lorſque demain vous pourrez dire que VOUS AVEZ RELU*, &c.

3°. Le Prétérit indéfini eſt quelquefois employé pour le Prétérit antérieur. Que je diſe, dans un récit; *Sur les accuſations vagues & contradictoires qu'on alléguoit contre lui*, *je prends ſa défenſe avec feu & avec ſuccès : à peine AI-JE PARLÉ*, *qu'un bruit ſourd s'élève de toutes parts*, &c : dans cet exemple, *ai-je parlé* énonce mon action de *parler* comme antérieure à l'époque déſignée par ces mots, *un bruit ſourd s'élève :* mais le Préſent indéfini *s'élève* eſt mis ici pour le Préſent antérieur périodique *s'éleva ;* & par conſéquent l'époque eſt réellement antérieure à l'acte de la parole. *Ai-je parlé* eſt donc employé pour *avois-je parlé*, & il énonce en effet l'antériorité de mon action de *parler* à l'égard d'une époque antérieure elle-même au moment actuel de la parole.

4°. Le Prétérit indéfini n'eſt jamais employé dans le ſens totalement indéfini comme le Préſent; c'eſt que les propoſitions d'éternelle vérité, eſſenciellement préſentes à l'égard de toutes les époques, ne ſont ni ne peuvent être antérieures ni poſtérieures à aucune : & les propoſitions d'une vérité contingente ont néceſſairement des raports différents aux diverſes époques; raport de ſimultanéité pour l'une, d'antériorité pour l'autre, de poſtériorité pour une troiſième.

II. Le ſecond de nos Prétérits eſt le Prétérit antérieur ſimple, *fueram* (j'avois été), *laudaveram* (j'avois loué), *miratus fueram* (j'avois admiré). Les grammairiens ont donné à ce *Temps* le nom de *Prétérit pluſ-que-parfait;* parce qu'ayant nommé *parfait* le Prétérit indéfini, dont le caractère eſt d'exprimer l'antériorité d'exiſtence, ils ont cru devoir ajouter quelque choſe à cette qualification, pour déſigner un *Temps* qui exprime l'antériorité d'exiſtence & l'antériorité d'époque.

Mais qu'il me ſoit permis de remarquer que la dénomination de *pluſ-que-parfait* a tous les vices les plus propres à la faire proſcrire. 1°. Elle implique contradiction, parce qu'elle ſuppoſe le parfait ſuſceptible de plus ou de moins, quoiqu'il n'y ait rien de mieux que ce qui eſt parfait. 2°. Elle emporte encore une autre ſuppoſition également fauſſe, ſavoir qu'il y a quelque perfection dans l'antériorité, quoiqu'elle n'en admette ni plus ni moins que la ſimultanéité & la poſtériorité. 3°. Ces conſidérations donnent lieu de croire que les noms de Prétérits *Parfait* & *pluſ-que-parfait* n'ont été introduits que pour les diſtinguer du prétendu Prétérit *imparfait;* mais comme il a été remarqué plus haut que cette dénomination ne peut ſervir qu'à déſigner l'imperfection des idées des premiers nomenclateurs, il faut porter le même jugement des noms de *parfait* & de *pluſ-que-parfait* qui ont le même fondement.

Quoi qu'il en ſoit, ce ſecond Prétérit exprime en effet l'antériorité d'exiſtence à l'égard d'une époque antérieure elle-même à l'acte de la parole *:* ainſi, quand je dis *cœnaveram cum intravit* (j'avois ſoupé lorſqu'il eſt entré); *cœnaveram* (j'avois ſoupé) exprime l'antérioriorité de mon ſouper à l'égard de l'époque déſignée par *intravit* (il eſt entré) : & cette époque eſt elle-même antérieure au temps où je le dis; *cœnaveram* eſt donc véritablement un Prétérit antérieur ſimple, ou relatif à une ſimple époque.

III. En françois, en italien, & en eſpagnol, on trouve encore un Prétérit antérieur périodique, qui eſt propre à ces langues, & qui diffère du précédent par le terme de comparaiſon, comme le Préſent antérieur périodique diffère du Préſent antérieur ſimple. *J'eus été*, *j'eus loué*, *j'eus admiré*, ſont des Prétérits antérieurs périodiques; & pour s'en convaincre, il n'y a qu'à examiner toutes les idées partielles déſignées par ces formes des verbes *être*, *louer*, *admirer*, &c.

Quand je dis, par exemple, *J'eus ſoupé hier avant qu'il entrât*, il eſt évident 1°. que j'indique l'antériorité de mon ſouper, à l'égard de l'entrée dont il eſt queſtion; 2°. que cette entrée eſt elle-même antérieure au *Temps* où je parle, puiſqu'elle eſt annoncée comme ſimultanée avec le jour d'*hier*; 3°. enfin il eſt certain que l'on ne peut dire *j'eus ſoupé*, que pour marquer l'antériorité du ſouper à l'égard d'une époque priſe dans un période antérieur à celui où l'on parle : il eſt donc conſtant que tout verbe, ſous cette forme, eſt au Prétérit antérieur périodique.

IV. Enfin nous avons un Prétérit poſtérieur, qui exprime l'antériorité d'exiſtence à l'égard d'une époque poſtérieure au *Temps* où l'on parle; comme

fuero

fuero (j'aurai été), *laudavero* (j'aurai loué), *miratus ero* (j'aurai admiré),

» Le troisième *Temps* composé, dit encore » l'auteur de la *Grammaire générale* (*loc. cit.*), » est celui qui marque l'avenir avec raport au » passé; savoir, le *Futur parfait*, comme *cœnavero* (j'aurai soupé) : par où je marque mon » action de souper comme future en soi, & comme » passée au regard d'une autre chose avenir qui la » doit suivre; comme *Quand j'aurai soupé il* » *entrera* : cela veut dire que mon souper, qui » n'est pas encore venu, sera passé lorsque son » entrée, qui n'est pas encore venue, sera pré- » sente ».

La prévention pour les noms reçus fait toujours illusion à cet auteur; il est persuadé que le *Temps* dont il parle est un Futur, parce que tous les grammairiens s'accordent à lui donner ce nom; c'est pour cela qu'il dit que ce *Temps marque l'avenir avec raport au passé* : au lieu qu'il suit de l'exemple même de la *Grammaire générale*, qu'il *marque le passé avec raport à l'avenir.* Quelle est en effet l'intention de celui qui dit, *Quand j'aurai soupé il entrera?* C'est évidemment de fixer le raport du *Temps* de son souper au *Temps* de l'entrée de celui dont il parle : cette entrée est l'époque de comparaison, & le souper est annoncé comme antérieur à cette époque; c'est l'unique destination de la forme que le verbe prend en cette occurrence, & par conséquent cette forme marque réellement l'antériorité à l'égard d'une époque postérieure au *Temps* de la parole, ou, pour me servir des termes de Lancelot, mais d'une manière conséquente a l'observation, *elle marque le passé avec raport à l'avenir.*

Une autre erreur de cet écrivain célèbre, est de croire que *cœnavero* (j'aurai soupé), marque mon action *de souper* comme future en soi, & comme passée au regard d'une autre chose avenir, qui la doit suivre. *Cœnavero* & tous les *Temps* pareils des autres verbes n'expriment absolument que le second de ces deux raports; & loin d'exprimer le premier, il ne le suppose pas même. En voici la preuve dans un raisonnement d'un auteur qu'on n'accusera pas de mal écrire, ou de ne pas sentir la force des termes de notre langue; c'est Pluche.

» Si le tombeau, dit-il (*Spectacle de la nature*, *disc. prél.* du *tom. VIII*, *pag.* 8 & 9), » est pour lui (l'homme) la fin de tout; le genre » humain se divise en deux parties, dont l'une se » livre impunément au crime, l'autre s'attache sans » fruit à la vertu . . . Les voluptueux & les four- » bes . . . seront ainsi les seules têtes bien mon- » tées; & le Créateur, qui a mis tant d'ordre dans » le monde corporel, n'AURA ÉTABLI ni règle ni » justice dans la nature intelligente, même après » lui avoir inspiré une très-haute idée de la règle & » de la justice ».

Dès le commencement de ce discours, on trouve une époque postérieure, fixée par un fait hypothétique; *si le tombeau est pour l'homme la fin de tout*, c'est à dire, en termes clairement relatifs à l'avenir, *si le tombeau doit être pour l'homme la fin de tout.* Quand on ajoûte ensuite que *le Créateur n'AURA ÉTABLI ni règle ni justice*, on veut simplement désigner l'antériorité de cet établissement à l'égard de l'époque hypothétique; & il est constant qu'il ne s'agit point ici de rien statuer sur les actes futurs du Créateur, mais qu'il est question de conclure, d'après ses actes passés, contre les suppositions absurdes qui tendent à anéantir l'idée de la Providence. Le verbe *aura établi* n'exprime donc en soi aucune futurition, & l'on auroit même pu dire, *Le Créateur n'a établi ni règle ni justice*; ce qui exclut entièrement & incontestablement l'idée d'avenir : mais on a préféré avec raison le Prétérit postérieur, parce qu'il étoit essenciel de rendre sensible la liaison de cette conséquence avec l'hypothèse de la destruction totale de l'homme, que l'on suppose future; & que rien ne convient mieux pour cela que le Prétérit postérieur, qui exprime essenciellement relation à une époque postérieure.

§. 3. *Systême des* FUTURS, *justifié par les usages des langues.* L'idée de simultanéité, celle d'antériorité, & celle de postériorité se combinent également avec l'idée du terme de comparaison : de là autant de formes usuelles pour l'expression des Futurs, qu'il y en a de généralement reçues pour la distinction des Présents & pour celle des Prétérits. Nous devons donc trouver un Futur indéfini, un Futur antérieur, & un Futur postérieur.

I. Le Futur indéfini doit exprimer la postériorité d'existence avec abstraction de toute époque de comparaison; & c'est précisément le caractère des *Temps* latins & françois, *futurus sum* (je dois être), *laudaturus sum* (je dois louer), *miraturus sum* (je dois admirer), &c.

Par exemple, dans cette phrase, *Tout homme* DOIT MOURIR, qui est l'expression d'une vérité morale, confirmée par l'expérience de tous les temps; ces mots, *doit mourir*, expriment la postériorité de la mort, avec abstraction de toute époque, & dès là avec relation à toutes les époques; & c'est comme si l'on disoit, *Tous les hommes nos prédécesseurs* DEVOIENT MOURIR, *ceux d'aujourdhui* DOIVENT MOURIR, & *ceux qui nous succèderont* DEVRONT MOURIR : ces mots, *doit mourir*, constituent donc ici un vrai Futur indéfini.

Ce Futur indéfini sert exclusivement à l'expression du Futur actuel, de la même manière & pour la même raison que le Présent & le Prétérit actuels n'ont point d'autres formes que celle du Présent & du Prétérit indéfini. Ainsi, quand je dis, par exemple, *Je redoute le jugement que le Public* DOIT PORTER *de cet ouvrage*; ces mots, *doit porter*,

marquent évidemment la postériorité de l'action de juger à l'égard du *Temps* même où je parle, & font par conséquent ici l'office d'un Futur actuel; c'est comme si je disois simplement, *Je redoute le jugement* avenir *du Public sur cet ouvrage.*

On trouve quelquefois la même forme employée dans le sens d'un Futur postérieur. Par exemple, dans cette phrase, *Si je* DOIS *jamais* SUBIR *un nouvel examen, je m'y préparerai avec soin;* ces mots, *je dois subir*, désignent clairement la postériorité de l'action de *subir* à l'égard d'une époque postérieure elle-même au temps où je parle, & indiquée par le mot *jamais;* ces mots font donc ici l'office de Futur postérieur, & c'est comme si je disois, *S'il est jamais un temps où je* DEVRAI SUBIR, &c.

II. Le Futur antérieur doit exprimer la postériorité à l'égard d'une époque antérieure à l'acte de la parole. C'est ce qu'il est aisé de reconnoître dans *futurus eram* (je devois être), *laudaturus eram* (je devois louer), *miraturus eram* (je devois admirer), &c.

Ainsi, quand on dit, *je* DEVOIS *hier* SOUPER *avec vous, l'arrivée de mon frère m'en empêcha;* ces mots, *je devois souper*, expriment la postériorité de mon *souper* à l'égard du commencement du jour d'*hier*, qui est une époque antérieure au temps où je parle; *je devois souper* est donc un Futur antérieur.

III. Le Futur postérieur doit marquer la postériorité à l'égard d'une époque postérieure elle-même à l'acte de la parole; & il est facile de remarquer cette combinaison d'idées dans *futurus ero* (je devrai être), *laudaturus ero* (je devrai louer), *miraturus ero* (je devrai admirer), &c.

Ainsi, quand je dis, *Lorsque je* DEVRAI SUBIR *un examen, je m'y préparerai avec soin;* il est évident que mon action de *subir l'examen*, est désignée ici comme postérieure à un temps avenir désigné par *lorsque: je devrai subir* est donc en effet un Futur postérieur, puisqu'il exprime la postériorité à l'égard d'une époque postérieure elle-même à l'acte de la parole.

Art. III. *Conformité du systême des* TEMPS *avec les analogies des langues.* Qu'il me soit permis de retourner en quelque sorte sur mes pas, pour confirmer, par des observations générales, l'économie du systême des *Temps* dont je viens de faire l'exposition. Mes premières remarques tomberont sur l'analogie de la formation des *Temps*, & dans une même langue, & dans des langues différentes. Des analogies, adoptées avec une certaine unanimité, doivent avoir un fondement dans la raison même; parce que, comme dit Varron (*De ling. lat. VIII, sive De Analogiâ II.*), *qui in loquendo consuetudinem, quâ oportet uti, sequitur, non sine eâ ratione.* Il semble même que ce savant romain n'ait mis aucune différence entre ce qui est analogique & ce qui est fondé en raison; puisqu'un peu plus haut il emploie indifféremment les mots *ratio* & *analogia. Sed hi qui in loquendo*, dit-il, (*Ibid.*), *partim sequi jubent nos consuetudinem, partim rationem, non tam discrepant; quod consuetudo & analogia conjunctiores sunt inter se quam hi credunt.*

Le grammairien philosophe, car il mérite ce titre, ne portoit ce jugement de l'analogie qu'après l'avoir examinée & aprofondie: il y avoit entrevu le fondement de la division des *Temps* telle que je l'ai proposée; & il s'en explique d'une manière si positive & si précise, que je suis extrêmement surpris que personne n'ait songé à faire usage d'une idée qui ne peut que répandre beaucoup de jour sur la génération des *Temps* dans toutes les langues. Voici ses paroles, & elles sont remarquables (*ibid.*): *Similiter errant qui dicunt ex utrâque parte verba omnia commutare syllabas oportere; ut in his*, pungo, pungam, pupugi; tundo, tundam, tutudi: *dissimilia enim conferunt, verba infecta cum perfectis. Quod si imperfecta modo conferrent, omnia verbi principia incommutabilia viderentur; ut in his* pungebam, pungo, pungam: *& contra ex utrâque parte commutabilia, si perfecta ponerent; ut* pupugeram, pupugi, pupugero.

On voit que Varron distingue ici bien nettement les trois *Temps* que je comprends sous le nom général de *Présents*, des trois que je désigne par la dénomination commune de *Prétérits;* qu'il annonce une analogie commune aux trois *Temps* de chaque espèce, mais différente d'une espèce à l'autre; enfin qu'il distingue ces deux espèces par des noms différents, donnant aux *Temps* de la première le nom d'imparfaits, *infecta*, & à ceux de la seconde le nom de parfaits, *perfecta.*

Ce n'est pas par le choix des dénominations que je voudrois juger de la philosophie de cet auteur: avec de l'érudition, de l'esprit, de la sagacité même, il n'avoit pas assez de Métaphysique pour débrouiller la complication des idées élémentaires, si je puis parler ainsi, qui constituent le sens total des formes usuelles du verbe; ce n'étoit pas le ton de son siècle: mais il étoit observateur attentif, intelligent, patient, scrupuleux même; & c'est peut-être le meilleur fonds sur lequel puisse porter la saine Philosophie. Justifions celle de Varron par le dèvelopement du principe qu'il vient de nous présenter.

Remarquons d'abord que, dans la plupart des langues, il y a des *Temps* simples & des *Temps* composés.

Les TEMPS *simples* sont ceux qui ne consistent qu'en un seul mot, & qui, entés tous sur une même racine fondamentale, diffèrent entre eux par les inflexions & les terminaisons propres à chacun.

Je dis *inflexions* & *terminaisons;* & j'entends par le premier de ces termes les changements qui

ſe font dans le corps même du mot avant la dernière ſyllabe ; & par le ſecond, les changements de la dernière ou des dernières ſyllabes (*Voyez* INFLEXION). *Pung*-o & *pung*-am ne diffèrent que par les terminaiſons, & il en eſt de même de *pupuger*-o & *pupuger*-am : au contraire, p*ungo* & pup*ugero* ne diffèrent que par des inflexions, de même que pu*ngam* & pup*ugeram*, puiſqu'ils ont des racines & des terminaiſons communes : enfin pu*ng*am & pu*pugero* diffèrent & par les inflexions & par les terminaiſons.

Les TEMPS *compoſés* ſont ceux qui réſultent de pluſieurs mots, dont l'un eſt un *Temps* ſimple du verbe même, & le reſte eſt emprunté de quelque verbe auxiliaire.

On entend par verbe *auxiliaire*, un verbe dont les *Temps* ſervent à former ceux des autres verbes ; & l'on peut en diſtinguer deux eſpèces, le naturel & l'uſuel.

Le verbe auxiliaire *naturel*, eſt celui qui exprime ſpécialement & eſſenciellement l'exiſtence, & que l'on connoît ordinairement ſous le nom de verbe ſubſtantif ; *ſum* en latin, *je ſuis* en françois, *io ſono* en italien, *yo sòy* en eſpagnol, *ich bin* en allemand, εἰμὶ en grec. Je dis que ce verbe eſt auxiliaire naturel, parce qu'exprimant eſſenciellement l'exiſtence, il paroît plus naturel d'en employer les *Temps*, que ceux de tout autre verbe, pour marquer les différents raports d'exiſtence qui caractériſent les *Temps* de tous les verbes.

Le verbe auxiliaire *uſuel*, eſt celui qui a une ſignification originelle toute autre que celle de l'exiſtence, & dont l'uſage le dépouille entièrement quand il ſert à la formation des *Temps* d'un autre verbe, pour ne lui laiſſer que celle qui convient aux raports d'exiſtence qu'il eſt alors chargé de caractériſer. Tels ſont, par exemple, en françois, les verbes *avoir* & *devoir :* quand on dit, *j'ai loué*, *je devois ſortir ;* ces verbes perdent alors leur ſignification originelle ; *avoir* ne ſignifie plus poſſeſſion, mais antériorité ; *devoir* ne marque plus obligation, mais poſtériorité. Je dis que ces verbes ſont auxiliaires uſuels, parce que leur ſignification primitive ne les ayant pas deſtinés à cette eſpèce de ſervice, ils n'ont pu y être aſſujétis que par l'autorité de l'Uſage, *Quem penès arbitrium eſt & jus & norma loquendi.* (Hor. *Art. poët.* 72.)

Les langues modernes de l'Europe font bien plus d'uſage des verbes auxiliaires que les langues anciennes ; mais les unes & les autres ſont également guidées par le même eſprit d'analogie.

§. 1. *Analogie des* TEMPS *dans quelques langues modernes de l'Europe.* Commençons par reconnoître cet eſprit d'analogie dans les trois langues modernes que nous avons déja comparées, la françoiſe, l'italienne, & l'eſpagnole.

1°. On trouve, dans ces trois langues, les mêmes *Temps* ſimples ; & dans l'une comme dans l'autre, il n'y a de ſimples que ceux que je regarde comme des Préſents.

		FRANÇ.	ITAL.	ESPAGN.
PRÉSENT	indéfini,	*je loue*,	*lodo*,	*alabo.*
	antérieur ſimple,	*je louois*,	*lodava*	*alabava.*
	antérieur périodique,	*je louai*,	*lodai*,	*alabé.*
	poſtérieur,	*je louerai*,	*lodéro*,	*alabaré.*

2°. Tous les *Temps* où nous avons reconnu pour caractère fondamental & commun l'idée d'antériorité, & dont, en conſéquence, j'ai formé la claſſe des Prétérits, ſont compoſés dans les trois langues ; dans toutes trois, c'eſt communément le verbe qui ſignifie originellement poſſeſſion, quelquefois celui qui exprime fondamentalement l'exiſtence, qui eſt employé comme auxiliaire des Prétérits, & toujours avec le ſupin ou le participe paſſif du verbe conjugué.

		FRANÇ.		ITAL.		ESPAGN.	
PRÉTÉRIT	indéfini,	*j'ai*	*loué,*	*hò*	*lodato,*	*hé*	*alabado.*
	antérieur ſimple,	*j'avois*		*havévo*		*avia*	
	antérieur périodique,	*j'eus*		*hébbi*		*uve*	
	poſtérieur,	*j'aurai*		*havero*		*uviére*	

3°. Les Futurs ont encore leur analogie diſtinctive dans les trois langues, quoiqu'il y ait quelque différence de l'une à l'autre. Nous nous ſervons en françois de l'auxiliaire *devoir*, avec le Préſent de l'infinitif du verbe que l'on conjugue. Les eſpagnols emploient le verbe *aver* (avoir), ſuivi de la prépoſition *de* & de l'infinitif du verbe principal ; tour elliptique qui ſemble exiger que l'on ſousentende le nom *el hado* (la deſtination), ou quelque autre ſemblable. Les italiens ont adopté le tour françois, & pluſieuts autres. Caſtelvetro, dans ſes Notes ſur le Bembe (*édit. de Naples*, 1714, *in*-4°, *pag.* 220), cite, comme expreſſions ſynonymes, *debbo amare* (je dois aimer), *ho ad amare* (j'ai à aimer), *ho da amare* (j'ai d'aimer), *ſono per amare* (je ſuis pour aimer) : je crois cependant qu'il y a quelque différence, parce que les langues n'admettent ni mots ni phraſes ſynonymes ; & apparemment le tour italien, ſemblable au nôtre, eſt le ſeul qui y correſponde exactement.

		FRANÇ.		ITAL.		ESPAGN.	
FUTUR	indéfini,	*je dois*	*louer,*	*devo*	*lodare,*	*he*	*de alabar.*
	antérieur,	*je devois*		*dovevo*		*avia*	
	postérieur,	*je devrai*		*doverò*		*uviéro*	

§. 2. *Analogie des* TEMPS *dans la langue latine.* La langue latine, dont le génie paroît d'ailleurs si différent de celui des trois langues modernes, nous conduit encore aux mêmes conclusions par ses analogies propres; & l'on peut même dire, qu'elle ajoûte quelque chose de plus en faveur de mon système des *Temps*.

I. Chacune de ces trois espèces y est caractérisée par des analogies particulières, qui sont communes à chacun des *Temps* compris dans la même espèce.

1°. Tous ceux dont l'idée caractéristique commune est la simultanéité, & que je comprends, pour cette raison, sous le nom de *Présents*, sont simples en latin, tant à la voix active qu'à la voix passive; & ils ont tous une racine immédiate commune.

		ACTIF.	PASSIF.
PRÉSENT	indéfini,	*laudo,*	*laudor.*
	antérieur,	*laudabam,*	*laudabar.*
	postérieur,	*laudabo,*	*laudabor.*

2°. Tous les *Temps* que je nomme *Prétérits*, parce que l'idée fondamentale qui leur est commune est celle d'antériorité, sont encore simples à la voix active; mais le changement d'inflexions à la racine commune leur donne une racine immédiate toute différente, & qui caractérise leur analogie propre : d'ailleurs les *Temps* correspondants de la voix passive sont tous composés de l'auxiliaire naturel & du Prétérit du participe passif.

		ACTIF.		PASSIF.
PRÉTÉRIT	indéfini,	*laudavi,*	*lauda-tus, a, um,*	*sum*, ou *fui.*
	antérieur,	*laudaveram,*		*eram*, ou *fueram.*
	postérieur,	*laudavero,*		*ero*, ou *fuero.*

3°. Enfin tous les *Temps* que je nomme *Futurs*, à cause de l'idée de postériorité qui les caractérise, sont composés en latin du verbe auxiliaire naturel & du Futur du participe actif, pour la voix active, ou du Futur du participe passif, pour la voix passive.

			ACTIF.		PASSIF.
FUTUR	indéfini,	*lauda-turus, a, um,*	*sum,*	*lau-dandus, a, um,*	*sum.*
	antérieur,		*eram,*		*eram.*
	postérieur,		*ero,*		*ero.*

II. Nous trouvons dans les verbes de la même langue une autre espèce d'analogie, qui semble entrer encore plus spécialement dans les vûes de mon système; voici en quoi elle consiste.

Les Présents & les Prétérits actifs sont également simples, & ont par conséquent une racine commune, qui est comme le type de la signification propre à chaque verbe : cette racine passe ensuite par différentes métamorphoses, au moyen des additions que l'on y fait, pour ajouter à l'idée propre du verbe les idées accessoires communes à tous les verbes; ainsi, *laud* est la racine commune de tous les *Temps* simples du verbe *laudare* (louer) : c'en est le fondement immuable, sur lequel on pose ensuite tous les divers caractères des idées accessoires commune à tous les verbes.

Ces additions se font de manière, que les différences de verbe à verbe caractérisent les différentes conjugaisons, mais que les analogies générales se retrouvent partout.

Ainsi, *o* ajouté simplement à la racine commune, est le caractère du Présent indéfini, qui est le premier de tous : cette racine, subissant ensuite l'inflexion qui convient à chaque conjugaison, prend un *b* pour désigner les présents définis, différenciés entre eux par des terminaisons qui dénotent ou l'antériorité ou la postériorité.

Conjug.	Prés. indéfi.	Prés. antér.	Prés. postér.
1.	*laud-o,*	*lauda-b-am,*	*lauda-b-o,*
2.	*doce-o,*	*doce-b-am,*	*doce-b-o,*
3.	*reg-o,*	*rege-b-am,*	*rege-b-o*, anciennement.
4.	*expedi-o,*	*expedie-b-am,*	*expedi-b-o*, anciennement.

Au reste il ne faut point être surpris de trouver ici *regebo* pour *regam*, ni *expedibo* pour *expediam* : on en trouve des exemples dans les auteurs anciens; & il est vraisemblable que l'analogie avoit

d'abord introduit *expedie-b-o*, comme *expedie-b-am*. *Voyez* la *Méthode latine* de Port-Royal, *Remarques sur les verbes* (*ch.* ij, *art.* 1 *des* TEMPS.)

La terminaison *i* ajoutée à la racine commune modifiée par l'inflexion qui convient en propre à chaque verbe, caractérise le premier des Prétérits, le Prétérit indéfini. Cette terminaison est remplacée par l'inflexion *er* dans les Prétérits définis, distingués l'un de l'autre par des terminaisons qui denotent ou l'antériorité ou la postériorité.

Conjug.	Prét- indéfi.	Prét. antér.	Prét. postér.
1.	*laudav-i*,	*laudav-er-am*,	*laudav-er-o*.
2.	*docu-i*,	*docu-er-am*,	*docu-er-o*.
3.	*rex-i*,	*rex-er-am*,	*rex-er-o*.
4.	*expediv-i*,	*expediv-er-am*,	*expediv-er-o*.

Il résulte de tout ce qui vient d'être remarqué,

1°. Qu'en retranchant la terminaison du Présent indéfini, il reste la racine commune des Présents définis; & qu'en retranchant la terminaison du Prétérit indéfini, il reste pareillement une racine commune aux Prétérits définis.

2°. Que les deux *Temps*, que je nomme *Présents définis*, ont une inflexion commune *b*, qui leur est exclusivement propre, & qui indique, dans ces deux *Temps*, une idée commune, laquelle est évidemment la simultanéité relative à une époque déterminée.

3°. Qu'il en est de même de l'inflexion *er*, commune aux deux *Temps* que j'appelle *Prétérits définis*; qu'elle indique, dans ces deux *Temps*, une idée commune, qui est l'antériorité relative à une époque déterminée.

4°. Que ces conclusions sont fondées sur ce que ces inflexions caractéristiques modifient, ou la racine qui naît du Présent indéfini, ou celle qui vient du Prétérit indéfini, après en avoir retranché simplement la terminaison.

5°. Que l'antériorité ou la postériorité de l'époque étant la dernière des idées élémentaires renfermées dans la signification des *Temps* définis, elle y est indiquée par la terminaison même; que l'antériorité, soit des Présents soit des Prétérits, y est désignée par *am*, *lauda-b-am*, *laudav-er-am*; & que la postériorité y est indiquée par *o*, *lauda-b-o*, *laudav-er-o*.

L'espèce de parallélisme que j'établis ici entre les Présents & les Prétérits, que je dis également indéfinis ou définis, antérieurs ou postérieurs, se confirme encore par un autre usage qui est une espèce d'anomalie : c'est que *novi*, *memini*, & autres pareils, servent également au Présent & au Prétérit indéfini; *noveram*, *memineram* pour le Présent & le Prétérit antérieurs; *novero*, *meminero* pour le Présent & le Prétérit postérieurs. Rien ne prouve mieux, ce me semble, l'analogie commune que j'ai indiquée entre ces *Temps* & la distinction que j'y ai établie : il en résulte effectivement, que le *Présent* est au *Prétérit*, précisément comme ce qu'on appelle *Imparfait* est au *Temps* que l'on nomme *Plus que-parfait*; & comme celui que l'on nomme ordinairement *Futur* est à celui que les anciens appeloient *Futur du subjonctif*, & que la *Grammaire générale* nomme *Futur parfait* : or le *Plus-que-parfait* & le *Futur parfait* sont évidemment des espèces de *Prétérits*; donc l'*Imparfait* & le prétendu *Futur* sont en effet des espèces de *Présents*, comme je l'ai avancé.

III. La langue latine est dans l'usage de n'employer dans les conjugaisons que l'auxiliaire naturel, ce qui donne aussi le dévelopement naturel des idées élémentaires de chacun des *Temps* composés. Examinons d'abord les Futurs du verbe actif:

Futur indéfini, *laudaturus*, *a*, *um*, *sum*;
Futur antérieur, *laudaturus*, *a*, *um*, *eram*;
Futur postérieur, *laudaturus*, *a*, *um*, *ero*.

On voit que le Futur du participe est commun à ces trois *Temps*; ce qui annonce une idée commune aux trois. Mais *laudaturus*, *a*, *um* est adjectif, &, comme on le sait, il s'accorde en genre, en nombre, & en cas avec le sujet du verbe : c'est qu'il en exprime le raport à l'action qui constitue la signification propre du verbe.

On voit d'autre part les Présents du verbe auxiliaire, servir à la distinction de ces trois *Temps*. Le Présent indéfini, *sum*, fait envisager la futurition exprimée par le participe, dans le sens indéfini & sans raport à aucune époque déterminée; ce qui, dans l'occurrence, la fait raporter à une époque actuelle : *laudaturus nunc sum*.

Le Présent antérieur, *eram*, fait raporter la futurition du participe à une époque déterminément antérieure, d'où cette futurition pouvoit être envisagée comme actuelle; *laudaturus eram*, c'est à dire, *poteram tunc dicere*, *laudaturus nunc sum*.

C'est à proportion la même chose du Présent postérieur, *ero*; il raporte la futurition du participe à une époque déterminément postérieure, d'où elle pourra être envisagée comme actuelle; *laudaturus ero*, c'est à dire, *potero tunc dicere*, *laudaturus nunc sum*.

C'est pour les Prétérits la même analyse & la même décomposition; on le voit sensiblement dans ceux des verbes déponents :

Prétérit indéfini, *precatus*, *a*, *um*, *sum*;
Prétérit antérieur, *precatus*, *a*, *um*, *eram*;
Prétérit postérieur, *precatus*, *a*, *um*, *ero*.

Le Prétérit du participe, commun aux trois *Temps* & assujéti à s'accorder en genre, en nombre, & en cas avec le sujet, en exprime l'état par raport à l'action qui fait la signification propre du verbe; état d'antériorité, qui devient dès lors le caractère commun des trois *Temps*.

Les trois Présents du verbe auxiliaire sont pareillement relatifs aux différents aspects de l'époque. *Precatus sum* doit quelquefois être pris dans le sens indéfini; d'autres fois dans le sens actuel, *precatus nunc sum. Precatus eram*, c'est à dire, *tunc poteram dicere, precatus nunc sum.* Et *precatus ero*, c'est *tunc potero dicere, precatus nunc sum.*

Quoique les Présents soient simples dans tous les verbes latins, cependant l'analyse précédente des Futurs & des Prétérits nous indique comment on peut décomposer & interpréter les Présents.

Precor, c'est à dire, *sum precans*, ou *nunc sum precans.*

Precabar, c'est à dire, *eram precans*, ou *tunc poteram dicere, nunc sum precans.*

Precabor, c'est à dire, *ero precans*, ou *tunc potero dicere, nunc sum precans.*

On voit donc ici encore l'idée de simultanéité commune à ces trois *Temps*, & désignée par le Présent du participe; cette idée est ensuite modifiée par les divers aspects de l'époque, lesquels sont désignés par les divers Présents du verbe auxiliaire.

Toutes les espèces d'analogies, prises dans diverses langues, ramènent donc constamment les *Temps* du verbe à la même classification qui a été indiquée par le dévelopement métaphysique des idées comprises dans la signification de ces formes. Ceux qui connoissent, dans l'étude des langues, le prix de l'analogie, sentent toute la force que donne à mon systême cette heureuse concordance de l'analogie avec la Métaphysique, & avoueront aisément que c'étoit à juste titre que Varron confondoit l'analogie & la raison.

Seroit-ce en effet le hasard, qui reproduiroit si constamment & qui assortiroit si heureusement des analogies si précises & si marquées, dans des langues d'ailleurs très-différentes? Il est bien plus raisonnable & plus sûr d'y reconnoître le sceau du génie supérieur qui préside à l'art de la parole, qui dirige l'esprit particulier de chaque langue, & qui, en abandonnant au gré des nations les couleurs dont elles peignent la pensée, s'est réservé le dessein du tableau, parce qu'il doit toujours être le même, comme la pensée qui en est l'original: & je ne doute pas qu'on ne retrouve dans telle autre langue formée, où l'on en voudra faire l'épreuve, les mêmes analogies, ou d'autres équivalentes également propres à confirmer mon systême.

Art. IV. *Conformité du systême des* Temps *avec les vûes de la Syntaxe.* Voici des considérations d'une autre espèce, mais également concluantes.

I. Si l'on conserve aux *Temps* leurs anciennes dénominations, & que l'on en juge par les idées que ces dénominations présentent naturellement; il faut en convenir, les censeurs de notre langue en jugent raisonnablement; & en examinant les divers emplois des *Temps*, l'abbé Regnier a bien fait d'écrire en titre, *que l'Usage confond quelquefois les* Temps *des verbes* (*Gramm. franç. in-12, p. 342 & suiv. in-4°, pag. 359*), & d'assûrer en effet que le Présent a quelquefois la signification du Futur, d'autres fois celle du Prétérit, & que le Prétérit, à son tour, est quelquefois employé pour le Futur.

Mais ces étonnantes permutations ne peuvent qu'aporter beaucoup de confusion dans le discours, & faire obstacle à l'institution même de la parole. Cette faculté n'a été donnée à l'homme que pour la manifestation de ses pensées; & cette manifestation ne peut se faire que par une exposition claire, débarrassée de toute équivoque, &, à plus forte raison, de toute contradiction. Cependant rien de plus contradictoire que d'employer le même mot pour exprimer des idées aussi incommutables & même aussi opposées que celles qui caractérisent les différentes espèces de *Temps*.

Si au contraire on distingue avec moi les trois espèces générales de *Temps* en indéfinis & définis, & ceux-ci en antérieurs & postérieurs, toute contradiction disparoît. Quand on dit, *je demande* pour *je demandai*, où *il va*, pour où *il alloit*, *je pars* pour *je partirai*, le Présent indéfini est employé selon sa destination naturelle: ce *Temps* fait essenciellement abstraction de tout terme de comparaison déterminé; il peut donc se raporter, suivant l'occurrence, tantôt à un terme & tantôt à un autre, & devenir, en conséquence, actuel, antérieur, ou postérieur, selon l'exigence des cas.

Il en est de même du Prétérit indéfini; ce n'est point le détourner de sa signification naturelle, que de dire, par exemple, *j'ai bientôt fait* pour *j'aurai bientôt fait*: ce *Temps* est essenciellement indépendant de tout terme de comparaison; de là la possibilité de le raporter à tous les termes possibles de comparaison, selon les besoins de la parole.

Ce choix des *Temps* indéfinis au lieu des définis, n'est pourtant pas arbitraire: il n'a lieu que quand il convient de rendre en quelque sorte plus sensible le raport général d'existence, que le terme de comparaison; distinction délicate, que tout esprit n'est pas en état de discerner & de sentir.

C'est pour cela que l'usage du Présent indéfini est si fréquent dans les récits, surtout quand on se propose de les rendre intéressants; c'est en lier plus essenciellement les parties en un seul Tout, par l'idée de coëxistence rendue, pour ainsi dire, plus saillante par l'usage perpétuel du Présent indéfini, qui n'indique que cette idée & qui fait abstraction de celle du terme.

Cette manière simple de rendre raison des différents emplois d'un même *Temps*, doit paroître, à ceux qui veulent être éclairés & qui aiment des solutions raisonnables, plus satisfesante & plus lumineuse que l'*Énallage*, nom mystérieux sous lequel se cache pompeusement l'ignorance de l'analogie, & qui ne peut pas être plus utile dans la Grammaire, que ne l'étoient, dans la Physique, les qualités occultes du Péripatétisme. Pour détruire le prestige, il ne faut que traduire en françois ce mot, grec d'origine, & voir quel profit on en tire quand il est dépouillé de cet air scientifique qu'il tient de sa source. Est-on plus éclairé, quand on a dit que *je pars*, par exemple, est mis pour *je partirai* par un *changement?* car voilà ce que signifie le mot *Énallage*. Ajoutons ces réflexions à celles de du Marsais; & concluons, avec ce grammairien raisonnable (*voyez* ÉNALLAGE), » que l'*Énallage* est une prétendue figure » de construction, que les grammairiens qui rai» sonnent ne connoissent point, mais que les gram» matistes célèbrent ».

II. Il suit évidemment des observations précédentes, que les notions que j'ai données des *Temps* sont un moyen sûr de conciliation entre les langues qui, pour exprimer la même chose, emploient constamment des *Temps* différents. Par exemple, nous disons en françois, *Si je le* TROUVE, *je le lui dirai;* les italiens, *Se le* TROVERO, *glie lo dirò*. Selon les idées ordinaires, la langue italienne est en règle, & la langue françoise autorise une faute contre les principes de la *Grammaire générale*, en admettant un Présent au lieu d'un Futur. Mais si l'on consulte la saine Philosophie, il n'y a, dans notre tour, ni figure ni abus; il est naturel & vrai: les italiens se servent du Présent postérieur, qui convient en effet au point de vûe particulier que l'on veut rendre; & nous, nous employons le Présent indéfini, parce qu'indépendant par nature de toute époque, il peut s'adapter à toutes les époques & conséquemment à une époque postérieure.

Mille autres idiotismes pareils s'interprèteroient aussi aisément & avec autant de vérité par les mêmes principes. Le succès en démontre donc la justesse, & met en évidence la témérité de ceux qui taxent hardiment les usages des langues de bizarrerie, de caprice, de confusion, d'inconséquence, de contradiction. Il est plus sage, je l'ai dit ailleurs, & je le répète ici; il est plus sage de se défier de ses propres lumières, que de juger irrégulier ce dont on ne voit pas la régularité.

ART. V. *De quelques divisions des* TEMPS, *particulières à la langue françoise*. Si je bornois ici mes réflexions sur la nature & le nombre des *Temps*, bien des lecteurs s'en contenteroient peut être, parce qu'en effet j'ai à peu près examiné ceux qui sont d'un usage plus universel. Mais notre langue en a adopté quelques-uns qui lui sont propres, & qui dès lors méritent également d'être aprofondis, moins encore parce qu'ils nous apartiennent, que parce que la réalité de ces *Temps* dans une langue en prouve la possibilité dans toutes, & que la sphère d'un systême philosophique doit comprendre tous les possibles.

§. 1. *Des* TEMPS *prochains & éloignés*. Sous le raport de simultanéité, l'existence est coïncidente avec l'époque: mais sous les deux autres raports, d'antériorité & de postériorité, l'existence est séparée de l'époque par une distance que l'on peut envisager d'une manière vague & générale, ou d'une manière spéciale & précise; ce qui peut faire distinguer les Prétérits & les Futurs en deux classes.

Dans l'une de ces classes, on considèreroit la distance d'une manière vague & indéterminée, ou plus tôt on y considèreroit l'antériorité ou la postériorité sans aucun égard à la distance, & conséquemment avec abstraction de toute distance déterminée. Pour ne point multiplier les dénominations, on pourroit conserver aux *Temps* de cette classe les noms simples de Prétérits ou de Futurs, parce qu'on n'y exprime effectivement que l'antériorité ou la postériorité; tels sont les Prétérits & les Futurs que nous avons vus jusqu'ici.

Dans la seconde classe, on considèreroit la distance d'une manière précise & déterminée. Mais il n'est pas possible de donner à cette détermination la précision numérique: ce seroit introduire dans les langues une multitude infinie de formes, plus embarrassantes pour la mémoire qu'utiles pour l'expression, qui a d'ailleurs mille autres ressources pour rendre la précision numérique même, quand il est nécessaire. La distance à l'époque ne peut donc être déterminée, dans les *Temps* du verbe, que par les caractères généraux d'éloignement ou de proximité relativement à l'époque: de là la distinction des *Temps* de cette seconde classe, en *éloignés* & en *prochains*.

Les Prétérits ou les Futurs *éloignés* seroient des formes qui exprimeroient l'antériorité ou la postériorité d'existence, avec l'idée accessoire d'une grande distance à l'égard de l'époque de comparaison. Sous cet aspect, les Prétérits & les Futurs pourroient être, comme les autres, indéfinis, antérieurs, & postérieurs. Telles seroient, par exemple, les formes du verbe *lire*, qui signifieroient l'antériorité éloignée, que nous rendons par ces phrases, *Il y a long temps que j'ai lu*, *Il y avoit long temps que j'avois lu*, *Il y aura long temps que j'aurai lu;* ou la postériorité éloignée, que nous exprimons par celles-ci, *Je dois être long temps sans lire*, *Je devois être long temps sans lire*, *Je devrai être long temps sans lire*.

Je ne sache pas qu'aucune langue ait admis des formes exclusivement propres à exprimer cette espèce de *Temps;* mais, comme je l'ai déja observé, la seule possibilité suffit pour en rendre l'examen nécessaire dans une analyse exacte.

Les Prétérits ou les Futurs *prochains* seroient des formes qui exprimeroient l'antériorité ou la postériorité d'existence, avec l'idée accessoire d'une courte distance à l'égard de l'époque de comparaison. Sous ce nouvel aspect, les Prétérits & les Futurs peuvent encore être indéfinis, antérieurs, & postérieurs. Telles seroient, par exemple, les formes du verbe *lire*, qui signifieroient l'antériorité prochaine, & que les latins rendent par ces phrases, *vix legi*, *vix legeram*, *vix legero*; ou la postériorité prochaine, que les latins expriment par celles-ci, *Jamjam lecturus sum, jamjam lecturus eram, jamjam lecturus ero.*

La langue françoise, qui paroît n'avoir tenu aucun compte des *Temps* éloignés, n'a pas négligé de même les *Temps* prochains : elle en reconnoît trois dans l'ordre des Prétérits, & deux dans l'ordre des Futurs; & chacune de ces deux espèces de *Temps* prochains est distinguée des autres *Temps* de la même classe par son analogie particulière.

Les Prétérits prochains sont composés du verbe auxiliaire *venir*, & du Présent de l'Infinitif du verbe conjugué à la suite de la préposition *de*. Le verbe auxiliaire ne signifie plus alors le transport d'un lieu en un autre, comme quand il est employé selon sa destination originelle; ses *Temps* ne servent plus qu'à marquer la proximité de l'antériorité, & le point de vûe particulier sous lequel on envisage l'époque de comparaison.

Le Présent indéfini du verbe *venir* sert à composer le Prétérit indéfini prochain du verbe conjugué : *Je viens d'être, je viens de louer, je viens d'admirer*, &c.

Le Présent antérieur du verbe *venir* sert à composer le Prétérit antérieur prochain du verbe conjugué ? *Je venois d'être* : *je venois de louer, je venois d'admirer*, &c.

Le Présent postérieur du verbe *venir* sert à composer le Prétérit postérieur prochain du verbe conjugué : *Je viendrai d'être, je viendrai de louer, je viendrai d'admirer*, &c.

Depuis quelque temps on dit en italien, *Io vengo di lodare, io venivo di lodare*, &c. Cette expression est un gallicisme, qui a été blâmé par l'abbé Fontanini : mais l'autorité de l'Usage l'a enfin consacré dans la langue italienne; & la voilà pourvue, comme la nôtre, des Prétérits prochains.

Les Futurs prochains sont composés du verbe auxiliaire *aller*, suivi simplement du Présent de l'Infinitif du verbe conjugué. Le verbe auxiliaire perd encore ici sa signification originelle, pour ne plus marquer que la proximité de la futurition; & ses divers Présents désignent les divers points de vûe sous lesquels on envisage l'époque de comparaison.

Le Présent indéfini du verbe *aller* sert à composer le Futur indéfini prochain du verbe conjugué : *Je vas être, je vas louer, je vas admirer*, &c.

Le Présent antérieur du verbe *aller* sert à composer le Futur antérieur prochain du verbe conjugué : *J'allois être, j'allois louer, j'allois admirer*, &c.

Quand je dis que notre langue n'a point admis de *Temps* éloignés, ni de Futurs postérieurs prochains, je ne veux pas dire qu'elle soit privée de tous les moyens d'exprimer ces différents points de vûe; il ne lui faut qu'un adverbe, un tour de phrase, pour subvenir à tout : je veux dire qu'elle n'a autorisé pour cela, dans ses verbes, aucune forme simple ni aucune forme composée résultante de l'association d'un verbe auxiliaire, qui se dépouille de sa signification originelle pour marquer uniquement l'antériorité ou la postériorité d'existence éloignée, ou la postériorité d'existence prochaine à l'égard d'une époque postérieure. Je fais cette remarque, afin d'éviter toute équivoque & d'être entendu; & je vas y en ajouter une seconde pour la même raison.

Quoique j'aye avancé que les verbes auxiliaires usuels perdent sous cet aspect leur signification originelle, le choix de l'Usage qui les a autorisés à faire ces fonctions, est pourtant fondé sur la signification même de ces verbes. Le verbe *venir*, par exemple, suppose une existence antérieure dans le lieu d'où l'on vient; & dans le moment qu'on en vient, il n'y a pas long temps qu'on y étoit : voilà précisément la raison du choix de ce verbe, pour servir à l'expression des Prétérits prochains. Pareillement, le verbe *aller* indique la postériorité d'existence dans le lieu où l'on va; dans le *Temps* qu'on y va, on est dans l'intention d'y être bientôt : voilà encore la justification de la préférence donnée à ce verbe pour désigner les Futurs prochains. On justifieroit, par des inductions à peu près pareilles, les usages des verbes auxiliaires *avoir* & *devoir*, pour désigner d'une manière générale l'antériorité & la postériorité d'existence. Mais il n'en demeure pas moins vrai que tous ces verbes, devenus auxiliaires, perdent réellement leur signification primitive & fondamentale, & qu'ils n'en retiennent que les idées accessoires & éloignées, qui en sont plus tôt l'apanage que le fonds.

§. 2. *Des* TEMPS *positifs & comparatifs.* Pour ne rien omettre de tout ce qui peut apartenir à la langue françoise, il me reste encore à examiner quelques *Temps* qui y sont quelquefois usités, quoique rarement, parce qu'ils y sont rarement nécessaires. C'est ainsi qu'en parle l'abbé de Dangeau, l'un de nos premiers grammairiens qui les ait observés & nommés (*Opusc. sur la langue franç. p.* 177 & 178). Il les appelle TEMPS *surcomposés*, & il en donne le tableau pour les verbes qu'il nomme *actifs*, *neutres-actifs*, & *neutres-passifs* (*Ibid. Tables E, N, Q, pp.* 128, 142, 148). Tels sont les *Temps* : *J'ai eu chanté, j'avois eu marché, j'aurai été arrivé.*

Je commencerai par observer que la dénomination de TEMPS *surcomposés* est trop générale pour exciter

exciter dans l'esprit aucune idée précise, & conséquemment pour figurer dans un systême vraîment philosophique.

J'ajoûterai en second lieu, que cette dénomination n'a aucune conformité avec les lois que le simple bon sens prescrit sur la formation des noms techniques. Ces noms, autant qu'il est possible, doivent indiquer la nature de l'objet: c'est la règle que j'ai tâché de suivre à l'égard des dénominations que les besoins de mon systême m'ont paru exiger; & c'est celle dont l'observation paroît le plus sensiblement dans la nomenclature des sciences & des arts. Or il est évident que le nom de *surcomposés*, n'indique absolument rien de la nature des *Temps* auxquels on le donne, & qu'il ne tombe que sur la forme extérieure de ces *Temps*, laquelle est absolument accidentelle. Il peut donc être utile, pour la génération des *Temps*, de remarquer cette propriété dans ceux que l'Usage a soumis; mais en faire comme le caractère distinctif, c'est une méprise & peut-être une erreur de Logique.

Je remarquerai en troisième lieu, que les relations d'existence qui caractérisent les *Temps* dont il s'agit ici, sont bien différentes de celles des *Temps* moins composés que nous avons vus jusqu'à présent: *J'ai eu aimé*, *j'avois eu entendu*, *j'aurois eu dit*, sont par là très-différents des *Temps* moins composés, *J'ai aimé*, *j'avois entendu*, *j'aurois dit*. Or nous avons des *Temps* surcomposés qui répondent exactement à ces derniers quant aux relations d'existence; ce sont ceux de la voix passive, *J'ai été aimé*, *j'avois été entendu*, *j'aurois été dit*. Ainsi, la dénomination de *surcomposés* comprendroit des *Temps* qui exprimeroient des relations d'existence tout à fait différentes, & deviendroit par là très-équivoque; ce qui est le plus grand vice d'une nomenclature, & surtout d'une nomenclature technique.

Une quatrième remarque encore plus considérable, c'est que les Tables de conjugaison proposées par l'abbé de Dangeau semblent insinuer, que les verbes qu'il nomme *pronominaux* n'admettent point de *Temps* surcomposés; & il le dit nettement dans l'explication qu'il donne ensuite de ses Tables. » Les parties surcomposées des » verbes se trouvent, dit-il (*Opusc. pag.* 210), » dans les neutres-passifs, & on dit, *Quand il* » *a été arrivé*: elles ne se trouvent point dans les » verbes pronominaux neutrisés; on dit bien, *après* » *m'être promené*, mais on ne peut pas dire, *après* » *que je m'ai été promené long temps* ». Je conviens qu'avec cette sorte de verbes on ne peut pas employer les *Temps* composés du verbe auxiliaire *être*, ni dire, *je m'ai été souvenu*, comme on diroit, *j'ai été arrivé*: mais de ce que l'Usage n'a point autorisé cette formation des *Temps* surcomposés, il ne s'ensuit point du tout qu'il n'en ait autorisé aucune autre.

On dit, *après que j'ai eu parlé*, verbe qui prend l'auxiliaire *avoir*; *après que j'ai été arrivé*, verbe qui prend l'auxiliaire *être*; l'un & l'autre sans la répétition du pronom personnel: mais il est constant que, d'après les mêmes points de vûe que l'on marque dans ces deux exemples, on peut avoir besoin de les désigner aussi quand le verbe est pronominal ou réfléchi; & il n'est guère moins sûr que l'analogie du langage n'aura pas privé cette sorte de verbe d'une forme qu'elle a établie dans tous les autres. De même que l'on dit, *dès que j'ai eu chanté*, *je suis parti pour vous voir* (c'est un exemple du savant académicien); *dès que j'ai été sorti*, *vous êtes arrivé*: pourquoi ne diroit-on pas, dans le même sens & avec autant de clarté, de précision, & peut-être de fondement, *dès que je me suis eu informé*, *je vous ai écrit*? Au lieu donc de dire, *après que je m'ai été promené long temps*, expression justement condannée par l'abbé de Dangeau; on dira, *après que je me suis eu promené long temps*, ou *après m'être eu promené long temps*.

Il est vrai que je ne garantirois pas qu'on trouvât dans nos bons écrivains des exemples de cette formation: mais je ne désespèrerois pas non plus d'y en rencontrer quelques-uns, surtout dans les comiques, dans les épistolaires, & dans les auteurs de romans; & je suis bien assûré que, tous les jours, dans les conversations des puristes les plus rigoureux, on entend de pareilles expressions sans en être choqué; ce qui est la marque la plus certaine qu'elles sont dans l'analogie de notre langue. Si elles ne sont pas encore dans le langage écrit, elles méritent du moins de n'en être pas rejetées: tout les y réclame, les intérêts de cette précision philosophique qui est un des caractères de notre langue, & ceux même de la langue, qu'on ne sauroit trop enrichir dès qu'on peut le faire sans contredire les usages analogiques.

Mais, me dira-t-on, l'analogie même n'est pas trop observée ici: les verbes simples qui se conjuguent avec l'auxiliaire *avoir*, prennent un *Temps* composé de cet auxiliaire pour former leurs *Temps* surcomposés; *j'ai eu chanté*, *j'aurois eu chanté*, &c: les verbes simples qui se conjuguent avec l'auxiliaire *être*, prennent un *Temps* composé de cet auxiliaire pour former leurs *Temps* surcomposés; *j'ai été arrivé*, *j'aurois été arrivé*, &c: au contraire les *Temps* surcomposés des verbes pronominaux prennent un *Temps* simple du verbe *être* avec le supin du verbe *avoir*; ce qui est ou paroît du moins être une véritable anomalie.

Je réponds qu'il faut prendre garde de regarder comme anomalie, ce qui n'est en effet qu'une différence nécessaire dans l'analogie. Le verbe *aimer* fait *j'ai aimé*, *j'ai eu aimé*; s'il devient pronominal, il fera *je me suis aimé*, ou *aimée*, au premier de ces deux *Temps* où il n'est plus question du Supin, mais du Participe; quant au

second, il faudra donc pareillement substituer le Participe au Supin ; & pour ce qui est de l'auxiliaire *avoir*, il doit, à cause du double pronom personnel, se conjuguer lui-même par le secours de l'auxiliaire *être ; je me suis eu*, comme *je me suis aimé :* mais ce supin du verbe *avoir* ne change point & demeure indéclinable, parce que son véritable complément est le participe *aimé*, dont il est suivi (*Voyez* PARTICIPE) ; ainsi, *aimer* sera très-analogiquement, *je me suis eu aimé*, ou *aimée*.

Mais quelle est enfin la nature de ces *Temps*, que nous ne connoissons que sous le nom de *Prétérits surcomposés ?* L'un des deux auxiliaires y caractérise, comme dans les autres, l'antériorité ; le second, si nos procédés sont analogiques, doit désigner encore un autre raport d'antériorité, dont l'idée est accessoire à l'égard de la première qui est fondamentale. L'antériorité fondamentale est relative à l'époque que l'on envisage primitivement ; & l'antériorité accessoire est relative à un autre évènement mis en comparaison avec celui qui est directement exprimé par le verbe, sous la relation commune à la même époque primitive. Quand je dis, par exemple, *dès que j'ai eu chanté, je suis parti pour vous voir;* l'existence de mon *chant* & celle de mon *départ* sont également présentées comme antérieures au moment où je parle ; voilà la relation commune à une même époque primitive, & c'est la relation de l'antériorité fondamentale : mais l'existence de mon *chant* est encore comparée à celle de mon *départ*, & le tour particulier, *j'ai eu chanté*, sert à marquer que l'existence de mon *chant* est encore antérieure à celle de mon *départ*, & c'est l'antériorité accessoire.

C'est donc cette antériorité accessoire, qui distingue des Prétérits ordinaires ceux dont il est ici question ; & la dénomination qui leur convient doit indiquer, s'il est possible, ce caractère qui les différencie des autres. Mais comme l'antériorité fondamentale de l'existence est déja exprimée par le nom de *Prétérit*, & celle de l'époque par l'épithète d'*antérieur;* il est difficile de marquer une troisième fois la même idée, sans courir les risques de tomber dans une sorte de battologie : pour l'éviter, je donnerois à ces *Temps* le nom de *Prétérits comparatifs*, afin d'indiquer que l'antériorité fondamentale, qui constitue la nature commune de tous les Prétérits, est mise en comparaison avec une autre antériorité accessoire ; car les choses comparées doivent être homogènes. Or il y a quatre Prétérits comparatifs :

1. Le Prétérit indéfini comparatif, comme *j'ai eu chanté*.

2. Le Prétérit antérieur simple comparatif, comme *j'avois eu chanté*.

3. Le Prétérit antérieur périodique comparatif, comme *j'eus eu chanté*.

4°. Le Prétérit postérieur comparatif, comme *j'aurai eu chanté*.

Il me semble que les Prétérits qui ne sont point comparatifs sont suffisamment distingués de ceux qui le sont, par la suppression de l'épithète même de *comparatifs ;* car c'est être en danger de se payer de paroles, que de multiplier les noms sans nécessité. Mais d'autre part on court risque de n'adopter que des idées confuses, quand on n'en attache pas les caractères distinctifs à un assez grand nombre de dénominations : & cette remarque me détermineroit assez à appeler *positifs* tous les Prétérits qui ne sont pas *comparatifs*, surtout dans les occurrences où l'on parleroit des uns relativement aux autres. Je vas me servir de cette distinction dans une dernière remarque sur l'usage des Prétérits comparatifs.

Ils ne peuvent jamais entrer que dans une proposition qui est membre d'une période explicite ou implicite : explicite, *j'ai eu lu tout ce livre avant que vous en eussiez lu la moitié ;* implicite, *j'ai eu lu tout ce livre avant vous*, c'est à dire, *avant* que *vous* l'eussiez lu. Or c'est une règle indubitable qu'on ne doit se servir d'un Prétérit *comparatif*, que quand le verbe de l'autre membre de la comparaison est à un Prétérit *positif* de même nom ; parce que les termes comparés, comme je l'ai dit cent fois, doivent être homogènes. Ainsi, l'on dira, *quand j'ai eu chanté, je suis sorti ; si j'avois eu chanté, je serois sorti avec vous ; quand nous aurons été sortis, ils auront renoué la partie ;* &c. Ce seroit une faute d'en user autrement, & de dire, par exemple, *si j'avois eu chanté, je sortirois*, &c.

ART. VI. *Des* TEMPS *considérés dans les Modes*. Les verbes se divisent en plusieurs modes, qui répondent aux différents aspects sous lesquels on peut envisager la signification formelle des verbes (*Voyez* MODE). On retrouve dans chaque mode la distinction des *Temps*, parce qu'elle tient à la nature indestructible du verbe (*Voyez* VERBE) : mais cette distinction reçoit d'un mode à l'autre des différences si marquées, que cela mérite une attention particulière. Les observations que je vas faire à ce sujet ne tomberont que sur nos verbes françois, afin d'éviter les embarras qui naitroient d'une comparaison trop compliquée ; ceux qui m'auront entendu & qui connoitront d'autres langues, sauront bien y appliquer mon systême & reconnoître les parties qui en auront été adoptées ou rejetées par les différents usages de ces idiomes.

Nous avons six modes en françois ; l'Indicatif, l'Impératif, le Suppositif, le Subjonctif, l'Infinitif, & le Participe (*Voyez* ces mots) ; c'est l'ordre que je vas suivre dans cet article.

§. 1. *Des* TEMPS *de l'Indicatif.* Il semble que l'Indicatif soit le mode le plus naturel & le plus nécessaire : lui seul exprime directement & pure-

ment la propoſition principale ; & c'eſt pour cela que Scaliger le qualifie *ſolus modus aptus ſcientiis, ſolus pater veritatis* (*De cauſ. Ling. lat. cap.* cxvj). Auſſi eſt-ce le ſeul mode qui admette toutes les eſpèces de *Temps* autoriſées dans chaque langue. Ainſi, il ne s'agit, pour faire connoître au lecteur le mode indicatif, que de mettre ſous ſes ieux le ſyſtême figuré des *Temps* que je viens d'analyſer. Je mettrai en parallèle trois verbes ; l'un ſimple, empruntant l'auxiliaire *avoir ;* le ſecond également ſimple, mais ſe ſervant de l'auxiliaire naturel *être ;* enfin le troiſième pronominal, & pour cela même différent des deux autres dans la formation de ſes Prétérits comparatifs.

Ces trois verbes ſeront *chanter*, *arriver*, *ſe révolter*.

SYSTÊME DES *TEMPS* DE L'INDICATIF.

				I.		II.		III.	
PRÉSENTS		INDÉFINI		*je chante.*		*j'arrive.*		*je me révolte.*	
		DÉFINIS antérieurs	ſimple,	*je chantois.*		*j'arrivois.*		*je me révoltois.*	
			périodique,	*je chantai.*		*j'arrivai.*		*je me révoltai.*	
		DÉFINIS poſtérieur		*je chanterai.*		*j'arriverai.*		*je me révolterai.*	
PRÉTÉRITS	POSIT.	INDÉFINI		*j'ai*	*chanté.*	*je ſuis*	*arrivé, ou vée.*	*je me ſuis*	*révolté, ou tée.*
		DÉFINIS antérieurs	ſimple,	*j'avois*		*j'étois*		*je m'étois*	
			périodique,	*j'eus*		*je fus*		*je me fus*	
		DÉFINIS poſtérieur		*j'aurai*		*je ſerai*		*je me ſerai*	
	COMPAR.	INDÉFINI		*j'ai eu*	*chanté.*	*j'ai été*	*arrivé, ou vée.*	*je me ſuis eu*	*révolté, ou tée.*
		DÉFINIS ntérieurs	ſimple,	*j'avois eu*		*j'avois été*		*je m'étois eu*	
			périodique,	*j'eus eu*		*j'eus été*		*je me fus eu*	
		DÉFINIS poſtérieur		*j'aurai eu*		*j'aurai éte*		*je me ſerai eu*	
	PROCH.	INDÉFINI		*je viens*	*de chanter.*	*je viens*	*d'arriver.*	*je viens*	*de me révolter.*
		DÉFINIS antérieur		*je venois*		*je venois*		*je venois*	
		DÉFINIS poſtérieur		*je viendrai*		*je viendrai*		*je viendrai*	
FUTURS	POSIT.	INDÉFINI		*je dois*	*chanter.*	*je dois*	*arriver.*	*je dois*	*me révolter.*
		DÉFINIS antérieur		*je devois*		*je devois*		*je devois*	
		DÉFINIS poſtérieur		*je devrai*		*je devrai*		*je devrai*	
	PROCH.	INDÉFINI		*je vas*	*chanter.*	*je vas*	*arriver.*	*je vas*	*me révolter.*
		DÉFINI antérieur		*j'allois*		*j'allois*		*j'allois*	

§. 2. *Des* TEMPS *de l'Impératif.* J'ai déja prouvé que notre Impératif a deux *Temps ;* que le premier eſt un Préſent poſtérieur, & le ſecond un Prétérit poſtérieur (*Voyez* IMPÉRATIF). J'avoue ici que, malgré tous mes efforts contre les préjugés de la vieille routine, je n'ai pas diſſipé toute l'illuſion de la maxime d'Apollone (*lib. 1, cap.* xxx), qu'*On ne commande pas les choſes préſentes ni les paſſées.* Je penſois que ce qui avoit trompé ce grammairien, c'eſt que le raport de poſtériorité étoit eſſenciel au mode impératif ; je ne le crois plus maintenant, & voici ce qui me fait changer d'avis. L'Impératif eſt un mode qui ajoûte à la ſignification principale du verbe l'idée acceſſoire de la volonté de celui qui parle : or cette volonté peut être un commandement abſolu, un déſir, une permiſſion, un conſeil, un ſimple aquieſcement. Si la volonté de celui qui parle eſt un commandement, un déſir, une permiſſion, un conſeil ; tout cela eſt néceſſairement relatif à une époque poſtérieure, parce qu'il n'eſt poſſible de commander, de déſirer, de permettre, de conſeiller que relativement à l'avenir : mais ſi la volonté de celui qui parle eſt un ſimple aquieſcement ; il peut ſe raporter indifféremment à toutes les époques, parce qu'on peut également aquieſcer à ce qui eſt actuel, antérieur, ou poſtérieur à l'égard du moment où l'on s'en explique.

Un domeſtique, par exemple, dit à ſon maître qu'*il a gardé* la maiſon, qu'*il n'eſt pas ſorti*, qu'*il ne s'eſt pas enivré ;* mais ſon maître, piqué de ce que néanmoins il n'a pas fait ce qu'il lui

avoit ordonné, lui répond : AYE GARDÉ *la maison*, *ne* SOIS *pas* SORTI, *ne* TE SOIS *pas* ENIVRÉ, *que m'importe*, *si tu n'as pas fait ce que je voulois?* Il est évident 1°. que ces expressions, *aye gardé*, *ne sois pas sorti*, *ne te sois pas enivré*, sont à l'Impératif, puisqu'elles indiquent l'aquiescement du maître aux assertions du domestique : 2°. qu'elles sont au Prétérit actuel, puisqu'elles énoncent l'existence des attributs qui y sont énoncés, comme antérieurs au moment même où l'on parle; & le maître auroit pu dire, TU AS GARDÉ *la maison*, TU N'ES *pas* SORTI, TU *ne* T'ES *pas* ENIVRÉ, *que m'importe*, &c.

Le Prétérit de notre Impératif peut donc être raporté à différentes époques, & par conséquent il est indéfini. C'est d'après cette correction que je vas présenter ici le système des *Temps* de ce mode un peu autrement que je n'ai fait à l'article qui en traite expressément. Ceux qui ne se rétractent jamais ne donnent pas pour cela des décisions plus sûres ; ils ont quelquefois moins de bonne foi.

SYSTÊME DES *TEMPS* DE L'IMPÉRATIF.

	I.	II.	III.
PRÉSENT POSTÉRIEUR,	*chante.*	*arrive.*	*révolte-toi.*
PRÉTÉRIT INDÉFINI,	*aye chanté.*	*sois arrivé*, ou *vée.*	* *

Les verbes pronominaux n'ont pas le Prétérit indéfini à l'Impératif, si ce n'est avec *ne pas*, comme dans l'exemple ci-dessus, *ne te sois pas enivré:* mais on ne diroit pas sans négation, *te sois enivré;* il faudroit prendre un autre tour. On pourroit peut-être croire que ce seroit un Impératif, si on disoit, *Te sois-tu enivré pour la dernière fois!* Mais l'inversion du pronom subjectif *tu* nous avertit ici d'une ellipse, & c'est celle de la conjonction *que* & du verbe optatif *je désire*, *je désire que tu te sois enivré*, ce qui marque le Subjonctif (*voyez* SUBJONCTIF) : d'ailleurs le pronom subjectif n'est jamais exprimé avec nos Impératifs, & c'est même ce qui en constitue principalement la forme distinctive. *Voyez* IMPÉRATIF.

§. 3. *Des* TEMPS *du Suppositif.* Nous avons dans ce mode un *Temps* simple, comme les Présents de l'Indicatif; *je chanterois*, *j'arriverois*, *je me révolterois.* Nous en avons un qui est composé d'un *Temps* simple de l'auxiliaire *avoir* ou de l'auxiliaire *être*, comme les Prétérits positifs de l'Indicatif; *j'aurois chanté*, *je serois arrivé* ou *vée*, *je me serois révolté*, ou *tée* : un autre *Temps* est surcomposé, comme les Prétérits comparatifs de l'Indicatif; *j'aurois eu chanté*, *j'aurois été arrivé*, ou *vée*, *je me serois eu révolté*, ou *tée :* un autre emprunte l'auxiliaire *venir*, comme les Prétérits prochains de l'Indicatif ; *je viendrois de chanter*, *d'arriver*, *de me révolter.* Enfin il en est un qui se sert de l'auxiliaire *devoir*, comme les Futurs positifs de l'Indicatif ; *je devrois chanter*, *arriver*, *me révolter.* L'analogie, qui, dans les cas réellement semblables, établit toujours les usages des langues sur les mêmes principes, nous porte à ranger ces *Temps* du Suppositif dans les mêmes classes, que ceux de l'Indicatif auxquels ils sont analogues dans leur formation. Voilà sur quoi est fondé le

SYSTÊME DES *TEMPS* DU SUPPOSITIF.

		I.	II.	III.
PRÉSENT,		*je chanterois.*	*j'arriverois*,	*je me révolterois.*
PRÉTÉRIT	POSITIF,	*j'aurois chanté.*	*je serois arrivé*, ou *vée.*	*je me serois révolté*, ou *tée.*
	COMPARATIF,	*j'aurois eu chanté.*	*j'aurois été arrivé*, ou *vée.*	*je me serois eu révolté*, ou *tée.*
	PROCHAIN,	*je viendrois de chanter.*	*je viendrois d'arriver.*	*je viendrois de me révolter*
FUTUR,		*je devrois chanter.*	*je devrois arriver.*	*je devrois me révolter.*

Achevons d'établir, par des exemples détaillés, ce qui n'est encore qu'une conclusion générale de l'analogie ; & reconnoissons, par l'analyse de l'Usage, la vraie nature de chacun de ces *Temps.*

1°. Le Présent du Suppositif est indéfini ; il en a les caractères, puisqu'étant raporté tantôt à une époque & tantôt à une autre, il ne tient effectivement à aucune époque précise & déterminée.

Si Clément VII eût traité Henri VIII avec plus de moderation, la religion catholique seroit *encore aujourdhui dominante en Angleterre.* Il est évident, par l'adverbe *aujourdhui*, que *seroit* est employé dans cette phrase comme Présent actuel.

En peignant dans un récit le désespoir d'un homme lâche, on peut dire : *Il s'arrache les cheveux, il se jette à terre, il se relève, il blasphéme contre le Ciel, il déteste la vie qu'il en a reçue, il* MOURROIT *s'il avoit le courage de se donner la mort.* Il est certain que tout ce que

l'on peint ici est antérieur au moment où l'on parle; *il s'arrache*, *il se jette*, *il se relève*, *il blasphême*, *il déteste*, sont dits pour *il s'arrachoit*, *il se jetoit*, *il se relevoit*, *il blasphémoit*, *il détestoit*, qui sont des Présents antérieurs, & qui, dans l'instant dont on rappelle le souvenir, pouvoient être remplacés par des Présents actuels : mais il en est de même du verbe *il mourroit ;* on pouvoit l'employer alors dans le sens actuel, & on l'emploie ici dans le sens antérieur comme les verbes précédents, dont il ne diffère que par l'idée accessoire d'hypothèse qui caractérise le mode suppositif.

Si ma voiture étoit prête, JE PARTIROIS *demain :* l'adverbe *demain* exprime si nettement une époque postérieure, qu'on ne peut pas douter que le verbe *je partirois* ne soit employé ici comme Présent postérieur.

2°. Le Prétérit positif est pareillement indéfini, puisqu'on peut pareillement le raporter à diverses époques selon la diversité des occurrences.

Les romains AUROIENT CONSERVÉ *l'empire de la terre*, *s'ils avoient conservé leurs anciennes vertus ;* c'est à dire que nous pourrions dire aujourdhui, *Les romains* ONT CONSERVÉ, &c : or le verbe *ont conservé* étant raporté à *aujourdhui*, qui exprime une époque actuelle, est employé comme Prétérit actuel : par conséquent il faut dire la même chose du verbe *auroient conservé*, qui a ici le même sens, si ce n'est qu'il ne l'énonce qu'avec l'idée accessoire d'hypothèse, au lieu que l'on dit *ont conservé* d'une manière absolue & indépendante de toute supposition.

*J'*AUROIS FINI *cet ouvrage à la fin du mois prochain*, *si des affaires urgentes ne m'avoient détourné :* le Prétérit-positif, *j'aurois fini*, est relatif ici à l'époque désignée par ces mots, *la fin du mois prochain*, qui est certainement une époque postérieure ; & c'est comme si l'on disoit, *Je pourrois dire à la fin du mois prochain*, J'AI FINI, &c : *j'aurois fini* est donc employé dans cette phrase comme Prétérit postérieur.

3°. Ce qui est prouvé du Prétérit positif est également vrai du Prétérit comparatif ; il peut, dans différentes phrases, se raporter à différentes époques ; il est indéfini.

Quand J'AUROIS EU PRIS *toutes mes mesures avant l'arrivée du ministre*, *je ne pouvois réussir sans votre crédit.* Il y a ici deux évènements présentés comme antérieurs au moment de la parole, la précaution d'avoir pris toutes les mesures, & l'arrivée du ministre : c'est pourquoi *j'aurois eu pris* est employé ici comme Prétérit actuel, parce qu'il énonce la chose comme antérieure au moment de la parole ; il est comparatif, afin d'indiquer encore l'antériorité des mesures prises à l'égard de l'arrivée du ministre, laquelle est également antérieure à l'époque actuelle. C'est comme si l'on disoit, *Quand à l'arrivée du ministre* (qui est au Prétérit actuel, puisqu'elle est actuellement passée), *j'aurois pu dire* (autre Prétérit également actuel), J'AI PRIS *toutes mes mesures* (Prétérit raporté immédiatement à l'époque de l'arrivée du ministre, & par comparaison à l'époque actuelle).

Si on lui avoit donné le commandement, *j'étois sûr qu'*IL AUROIT EU REPRIS *toutes nos villes avant que les ennemis pussent se montrer ;* c'est à dire, *je pouvois dire avec certitude*, IL AURA REPRIS *toutes nos villes*, &c : or *il aura repris* est vraîment le Prétérit postérieur de l'Indicatif ; *il auroit eu repris* est donc employé comme Prétérit postérieur, puisqu'il renferme le même sens.

4°. Pour ce qui concerne le Prétérit prochain, il est encore indéfini, & on peut l'employer avec relation à différentes époques.

Quelqu'un veut tirer, de ce que je viens de rentrer, une conséquence que je désavoue, & je lui dis : *Quand* JE VIENDROIS DE RENTRER, *cela ne prouve rien.* Il est évident que ces mots, *je viendrois de rentrer*, sont immédiatement relatifs au moment où je parle, & que par conséquent c'est un Prétérit prochain actuel ; c'est comme si je disois, *J'avoue que* JE VIENS DE RENTRER actuellement, mais *cela ne prouve rien.*

Voici le même *Temps* raporté à une autre époque, quand je dis : *Allez chez mon frère*, *& quand* IL VIENDROIT DE RENTRER, *amenez-le ici.* Le verbe *amenez* est certainement ici au Présent postérieur, & il est clair que ces mots, *il viendroit de rentrer*, expriment un évènement antérieur à l'époque énoncée par *amenez*, qui est postérieure ; par conséquent *il viendroit de rentrer* est ici un Prétérit postérieur.

5°. Enfin le Futur est également indéfini, puisqu'il sert aussi avec relation aux diverses époques, comme on va le voir dans ces exemples.

Quand je ne DEVROIS *pas* VIVRE *long temps*, *je veux cependant améliorer cette terre ;* c'est à dire, *quand je serois sûr que je ne* DOIS *pas* VIVRE : or *je dois vivre* est évidemment le Futur positif indéfini de l'Indicatif, employé ici avec relation à une époque actuelle ; & il ne prend la place de *je devrois vivre*, qu'autant que *je devrois vivre* est également raporté à une époque actuelle : c'est donc ici un Futur actuel.

Nous lui avons souvent entendu dire qu'il vouloit aller à ce siège, *quand même il y* DEVROIT PÉRIR ; c'est à dire, *quand même il seroit sûr qu'il y* DEVOIT PÉRIR : or, *il devoit périr* est le Futur positif antérieur de l'Indicatif ; & puisqu'il tient ici la place de *il devroit périr*, c'est que *il devroit périr* est employé dans le même sens, & que c'est ici un Futur antérieur.

Tous les *Temps* du Suppositif sont donc indéfinis ; on vient de le prouver en détail de chacun

en particulier : en voici une preuve générale. Les *Temps* en eux-mêmes sont susceptibles partout des mêmes divisions que nous avons vues à l'Indicatif, à moins que l'idée accessoire qui constitue la nature d'un mode, ne soit opposée à quelques-uns des points de vûe de ces divisions, comme on l'a vu pour les *Temps* de l'Impératif. Mais l'idée d'hypothèse & de supposition, qui distingue de tous les autres le mode suppositif, s'accorde très-bien avec toutes les manières d'envisager les *Temps ;* rien n'y répugne. Cependant l'usage de notre langue n'a admis qu'une seule forme pour chacune des espèces qui sont soudivisées dans l'Indicatif par les diverses manières d'envisager l'époque : il est donc nécessaire que cette forme unique, dans chaque espèce du Suppositif, ne tienne à aucune époque déterminée, afin que, dans l'occurrence, elle puisse être raportée à l'une ou à l'autre selon les besoins de l'élocution ; c'est à dire que chacun des *Temps* du Suppositif doit être indéfini.

Cette propriété, dont j'ai cru indispensable d'établir la théorie, je n'ai pas cru devoir l'indiquer dans la nomenclature des *Temps* du Suppositif ; parce qu'elle est commune à tous les *Temps*, & que les dénominations techniques ne doivent se charger que des épithètes nécessaires à la distinction des espèces comprises sous un même genre.

§. 4. *Des* TEMPS *du Subjonctif.* Nous avons au Subjonctif les mêmes classes générales de *Temps* qu'à l'Indicatif; des Présents, des Prétérits, & des Futurs. Les Prétérits y sont pareillement soudivisés en positifs, comparatifs, & prochains; & les Futurs, en positifs & prochains. Toutes ces espèces sont analogues, dans leur formation, aux espèces correspondantes de l'Indicatif & des autres modes : les Présents y sont simples : les Prétérits positifs sont composés d'un *Temps* simple de l'un des deux auxiliaires *avoir* ou *être;* les comparatifs sont surcomposés des mêmes auxiliaires; & les prochains empruntent le verbe *venir* : les Futurs positifs prennent l'auxiliaire *devoir ;* & les prochains, l'auxiliaire *aller.*

SYSTÊME DES *TEMPS* DU SUBJONCTIF.

			I.		II.		III.	
PRÉSENTS		INDÉFINI,	*que je chante.*		*j'arrive.*		*je me révolte.*	
		DÉFINI antérieur	*que je chantasse.*		*j'arrivasse.*		*je me révoltasse.*	
PRÉTÉRITS	POSITIFS	INDÉFINI,	*que j'aye*	*chanté.*	*je sois*	*arrivé, ou vée.*	*je me sois*	*révolté, ou tée.*
		DÉFINI antérieur,	*que j'eusse*		*je fusse*		*je me fusse*	
	COMPARATIFS	INDÉFINI,	*que j'aye eu*	*chanté.*	*j'aye été*	*arrivé, ou vée.*	*je me sois eu*	*révolté, ou tée.*
		DÉFINI antérieur,	*que j'eusse eu*		*j'eusse été*		*je me fusse eu*	
	PROCHAIN	INDÉFINI,	*que je vienne de*	*chanter.*	*je vienne*	*d'arriver.*	*je vienne de me*	*révolter.*
		DÉFINI antérieur,	*que je vinsse de*		*je vinsse*		*je vinsse de me*	
FUTURS	POSITIFS	INDÉFINI,	*que je doive*	*chanter.*	*je doive*	*arriver,*	*je doive me*	*révolter.*
		DÉFINI antérieur,	*que je dusse*		*je dusse*		*je dusse me*	
	PROCHAIN	INDÉFINI,	*que j'aille*	*chanter.*	*j'aille*	*arriver.*	*j'aille me*	*révolter.*
		DÉFINI antérieur,	*que j'allasse*		*j'allasse*		*je dusse me*	

Il n'y a que deux *Temps* dans chaque classe. Je nomme le premier *indéfini ;* & le second, *défini antérieur :* c'est que le premier est destiné par l'Usage, à exprimer le raport d'existence qui lui convient à l'égard d'une époque envisagée comme actuelle, par comparaison avec un Présent actuel ou avec un Présent postérieur ; au lieu que le second n'exprime le raport qui lui convient,

qu'à l'égard d'une époque envisagée comme actuelle par comparaison avec un Présent antérieur. En voici la preuve dans une suite systématique d'exemples comparés, dont le second, énoncé par le mode & dans le sens indicatif, sert perpétuellement de réponse au premier, qui est énoncé dans le sens subjonctif.

					Sens subjonctif.	Sens indicatif.
PRÉSENTS		INDÉFINIS	actuel,	je ne crois pas	*que vous entendiez.*	*j'entends.*
			postérieur,	je ne croirai pas	*que vous entendiez.*	*j'entendrai.*
		DÉFINI	antérieur,	je ne croyois pas	*que vous entendissiez.*	*j'entendois.*
PRÉTÉRITS	POSIT.	INDÉFINIS	actuel,	je ne crois pas	*que vous ayez entendu.*	*j'ai entendu.*
			postérieur,	je ne croirai pas	*que vous ayez entendu.*	*j'aurai entendu.*
		DÉFINI	antérieur,	je ne croyois pas	*que vous eussiez entendu.*	*j'avois entendu.*
	COMPAR.	INDÉFINIS	actuel,	je ne crois pas	*que vous ayez eu fini* long temps avant moi.	*j'ai eu fini* long temps avant vous.
			postérieur,	je ne croirai pas	*que vous ayez eu fini* long temps avant moi	*j'aurai eu fini* long temps avant vous.
		DÉFINI	antérieur,	je ne croyois pas	*que vous eussiez eu fini* long temps avant moi.	*j'avois eu fini* long temps avant vous.
	PROCH.	INDÉFINIS	actuel,	je ne crois pas	*que vous veniez d'arriver.*	*je viens d'arriver.*
			postérieur,	je ne croirai pas	*que vous veniez d'arriver.*	*je viendrai d'arriver.*
		DÉFINI	antérieur,	je ne croyois pas	*que vous vinssiez d'arriver.*	*je venois d'arriver.*
FUTURS	POSIT.	INDÉFINIS	actuel,	je ne crois pas	*que vous deviez sortir* la semaine prochaine.	*je dois sortir* la semaine prochaine.
			postérieur,	je ne croirai pas	*que vous deviez sortir* la semaine prochaine.	*je devrai sortir* la semaine prochaine.
		DÉFINI	antérieur,	je ne croyois pas	*que vous dussiez sortir* le lendemain.	*je devois sortir* le lendemain.
	PROCH.	INDÉFINIS	actuel,	je ne crois pas	*que vous alliez sortir.*	*je vas sortir.*
			postérieur,	je ne croirai pas	*que vous alliez sortir.*	*je serai sur le point de sortir.*
		DÉFINI	antérieur,	je ne croyois pas	*que vous allassiez sortir.*	*j'allois sortir.*

Les Présents du Subjonctif, *que vous entendiez*, *que vous entendissiez*, dans les exemples précédents, expriment la simultanéité d'existence à l'égard d'une époque qui est actuelle relativement au moment marqué par l'un des Présents du verbe principal, *je ne crois pas*, *je ne croirai pas*, *je ne croyois pas*; & c'est à l'égard d'une époque semblablement déterminée à l'actualité, que les Prétérits du subjonctif, dans chacune des trois classes, expriment l'antériorité d'existence, & que les Futurs des deux classes expriment la postériorité d'existence. Je vas rendre sensible cette remarque, qui est importante, en l'appliquant aux trois exemples des Prétérits positifs.

1°. *Je ne crois pas* que VOUS AYEZ ENTENDU; c'est à dire, *je crois* que VOUS *n'*AVEZ *pas* ENTENDU: or *vous avez entendu* exprime l'antériorité d'existence à l'égard d'une époque qui est actuelle relativement au moment déterminé par le Présent actuel du verbe principal *je crois*, qui est le moment même de la parole.

2°. *Je ne croirai pas* que VOUS AYEZ ENTENDU; c'est à dire, *je pourrai dire*, *je crois* que VOUS *n'*AVEZ *pas* ENTENDU: or *vous avez entendu* ex-

prime ici l'antériorité d'existence à l'égard d'une époque qui est actuelle relativement au moment déterminé par *je crois*, qui, dans l'exemple, est envisagé comme postérieur; *je croirai* ou *je pourrai dire*, JE CROIS.

3°. *Je ne croyois pas* que VOUS EUSSIEZ ENTENDU; c'est à dire, *je pouvois dire*, *je crois* que VOUS N'AVEZ *pas* ENTENDU : or *vous avez entendu* exprime encore l'antériorité d'existence à l'égard d'une époque qui est actuelle relativement au moment déterminé par *je crois*, qui, dans cet exemple, est envisagé comme antérieur; *je croyois* ou *je pouvois dire*, JE CROIS.

Les dèvelopements que je viens de donner sur ces trois exemples, suffisent à tout homme intelligent, pour lui faire apercevoir comment on pourroit expliquer chacun des autres, & démontrer que chacun des *Temps* du Subjonctif y est raporté à une époque actuelle relativement au moment déterminé par le Présent du verbe principal. Mais à l'égard du premier *Temps* de chaque classe, l'actualité de l'époque de comparaison peut être également relative, ou à un Présent actuel, ou à un Présent postérieur, comme on le voit dans ces mêmes exemples; & c'est par cette considération seulement que je regarde ces *Temps* comme indéfinis : je regarde au contraire les autres comme définis, parce que l'actualité de l'époque de comparaison y est nécessairement & exclusivement relative à un Présent antérieur; & c'est aussi pour cela que je les qualifie tous d'antérieurs.

Ainsi, le moment déterminé par l'un des présents du verbe principal est pour les *Temps* du Subjonctif, ce que le seul moment de la parole est pour les *Temps* de l'Indicatif; c'est le terme immédiat des relations qui fixent l'époque de comparaison. A l'Indicatif, les *Temps* expriment des raports d'existence à une époque dont la position est fixée relativement au moment de la parole : au Subjonctif, ils expriment des raports d'existence à une époque dont la position est fixée relativement au moment déterminé par l'un des Présents du verbe principal.

Or ce moment déterminé par l'un des Présents du verbe principal peut avoir lui-même diverses relations au moment de la parole, puisqu'il peut être ou actuel, ou antérieur, ou postérieur. Le rapport d'existence au moment de la parole, qui est exprimé par un *Temps* du Subjonctif, est donc bien plus composé que celui qui est exprimé par un *Temps* de l'Indicatif : celui de l'Indicatif est composé de deux raports; raport d'existence à l'époque, & raport de l'époque au moment de la parole : celui du Subjonctif est composé de trois; rapport d'existence à une époque, raport de cette époque au moment déterminé par l'un des Présents du verbe principal, & raport de ce moment principal à celui de la parole.

Quand j'ai déclaré & nommé indéfini le premier de chacune des six classes de *Temps* qui constituent le Subjonctif, & que j'ai donné au second la qualification & le nom de défini antérieur; je ne considérois, dans ces *Temps*, que les deux premiers raports élémentaires, celui de l'existence à l'époque, & celui de l'époque au moment principal. J'ai dû en agir ainsi, pour parvenir à fixer les caractères différenciels & les dénominations distinctives des deux *Temps* de chaque classe; car si l'on considère tout à la fois les trois raports élémentaires, l'indétermination devient générale, & tous les *Temps* sont indéfinis.

Par exemple, celui que j'appelle Présent défini antérieur, peut au fond exprimer la simultanéité d'existence à l'égard d'une époque, ou actuelle, ou antérieure, ou postérieure. Je vas le montrer dans trois exemples, où le même mot françois sera traduit exactement en latin par trois *Temps* différents qui indiqueront sans équivoque l'actualité, l'antériorité, & la postériorité de l'époque envisagée dans le même *Temps* françois.

1°. *Quand je parlai hier au ministre, je ne croyois pas que* VOUS ENTENDISSIEZ; (AUDIRE te non existimabam).

2°. *Je ne crois pas que* VOUS ENTENDISSIEZ *hier ce que je vous dis, puisque vous n'avez pas suivi mon conseil*; (AUDIVISSE te non existimo).

3°. *Votre surdité étoit si grande, que je ne croyois pas que* VOUS ENTENDISSIEZ *jamais*; (ut te unquam AUDITURUM ESSE non existimarem).

Dans le premier cas, *vous entendissiez* est relatif à une époque actuelle, & il est rendu par le Présent *audire*; dans le second cas, l'époque est antérieure, & *vous entendissiez* est traduit par le Prétérit *audivisse*; dans le troisième enfin, il est rendu par le Futur *auditurum esse*, parce que l'époque est postérieure : ce qui n'empêche pas que, dans chacun des trois cas, *vous entendissiez* n'exprime réellement la simultanéité d'existence à l'égard de l'époque, & ne soit par conséquent un vrai Présent.

Ce que je viens d'observer sur le Présent antérieur se vérifieroit de même sur les trois Prétérits & les deux Futurs antérieurs; mais il est inutile d'établir par trop d'exemples ce qui d'ailleurs est connu & avoué de tous les grammairiens, quoiqu'en d'autres termes. » Le Subjonctif, dit l'auteur de la *Méthode latine* de Port-Royal (*Rem. sur les Verbes*, *chap.* ij, §. iij), » marque toujours » une signification indépendante & comme suivante » de quelque chose : c'est pourquoi dans tous » ses *Temps* il participe souvent de l'avenir ». Je ne sais pas si cet auteur voyoit en effet, dans la dépendance de la signification du Subjonctif, l'indétermination des *Temps* de ce mode; mais il la voyoit du moins comme un fait, puisqu'il en recherche ici la cause : & cela suffit aux vûes que j'ai

j'ai eu le citant. Vossius (*Anal. III*, xv) est de même avis sur les *Temps* du Subjonctif latin; ainsi que l'abbé Regnier (*Gram. fr. in-12*, *pag.* 344; *in-4°*, *pag.* 361), sur les *Temps* du Subjonctif françois.

Mais independamment de toutes les autorités, chacun peut aisément vérifier qu'il n'y a pas un seul *Temps* à notre Subjonctif qui ne soit réellement indéfini, quand on les raporte surtout au moment de la parole : & c'est un principe qu'il faut saisir dans toute son étendue, si l'on veut être en état de traduire bien exactement d'une langue dans une autre, & de rendre selon les usages de l'une ce qui est exprimé dans l'autre sous une forme quelquefois bien différente.

§. 5. *Des* TEMPS *de l'Infinitif.* J'ai déja suffisamment établi ailleurs, contre l'opinion de Sanctius & de ses partisans, que la distinction des *Temps* n'est pas moins réelle à l'Infinitif qu'aux autres modes (*Voyez* INFINITIF.) On va voir ici que l'erreur de ces grammairiens n'est venue que de l'indétermination de l'époque de comparaison dans chacun de ces *Temps*, qui tous sont essenciellement indéfinis. Il y en a cinq dans l'Infinitif de nos verbes françois, dont voici l'exposition systématique.

SYSTÊME DES *TEMPS* DE L'INFINITIF.

		I.	II.	III.
PRÉSENT,		*chanter.*	*arriver.*	*se révolter.*
PRÉTERITS,	POSITIF,	*avoir chanté.*	*être arrivé*, ou *vée.*	*s'être révolté*, ou *tée.*
	COMPARATIF	*avoir eu chanté.*	*avoir été arrivé*, ou *vée.*	*s'être eu révolté*, ou *tée.*
	PROCHAIN,	*venir de chanter.*	*venir d'arriver.*	*venir de se révolter.*
FUTUR,		*devoir chanter.*	*devoir arrriver.*	*devoir se révolter.*

Je ne donne à aucun de ces *Temps* le nom d'indéfini, parce que cette dénomination, convenant à tous, ne sauroit être distinctive pour aucun dans le mode infinitif.

Le Présent est indéfini, parce qu'il exprime la simultanéité d'existence à l'égard d'une époque quelconque. *L'homme veut être heureux ;* cette maxime d'éternelle verité, puisqu'elle tient à l'essence de l'homme, qui est immuable comme toutes les autres, est vraie pour tous les *Temps ;* & l'Infinitif *être* se raporte ici à toutes les époques. *Enfin je peux vous* EMBRASSER; le Présent *embrasser* exprime ici la simultanéité d'existence à l'égard d'une époque actuelle, comme si l'on disoit, *Je peux vous* EMBRASSER *actuellement. Quand je voulus* PARLER; le Présent *parler* est relatif ici à une époque antérieure au moment de la parole, c'est un Présent antérieur. *Quand je pourrai* SORTIR, le Présent *sortir* est ici postérieur, parce qu'il est relatif à une époque postérieure au moment de la parole.

Après les détails que j'ai donnés sur la distinction des différentes espèces de *Temps* en général, je crois pouvoir me dispenser ici de prouver, de chacun des *Temps* de l'Infinitif, ce que je viens de prouver du Présent : tout le monde en fera aisément l'application. Mais je dois faire observer que c'est en effet l'indétermination de l'époque qui a fait penser à Sanctius, que le Présent de l'Infinitif n'étoit pas un vrai Présent, ni le Prétérit un vrai Prétérit; que l'un & l'autre étoient de tous les *Temps*. *In reliquum*, dit-il (*Min. I*, xjv), *infiniti verbi* TEMPORA *confusa sunt, & à verbo personali* TEMPORIS *significationem mutuantur: ut* cupio LEGERE *seu* LEGISSE *Præsentis est ;* cupivi LEGERE *seu* LEGISSE, *Præteriti;* cupiam LEGERE *seu* LEGISSE, *Futuri. In passivâ vero*, amari, legi, audiri, *sine discrimine omnibus deserviunt ;* ut voluit DILIGI, vult DILIGI, cupiet DILIGI. Ce grammairien confond évidemment la position de l'époque & la relation d'existence : dans chacun des *Temps* de l'Infinitif, l'époque est indéfinie; & en conséquence elle y est envisagée ou d'une manière générale ou d'une manière particulière, quelquefois comme actuelle, d'autres fois comme antérieure, & souvent comme postérieure; c'est ce qu'a vu Sanctius : mais la relation de l'existence à l'époque, qui constitue l'essence des *Temps*, est invariable dans chacun; c'est toujours la simultanéité pour le Présent, l'antériorité pour les Prétérits, & la postériorité pour les Futurs; c'est ce que n'a pas distingué le grammairien espagnol.

§. 6. *Des* TEMPS *du Participe.* Il faut dire la même chose des *Temps* du Participe, dont j'ai établi ailleurs la distinction, contre l'opinion du même grammairien & de ses sectateurs. Ainsi, je me contenterai de présenter ici le systême entier des *Temps* du Participe, par raport à notre langue.

SYSTÊME DES *TEMPS* DU PARTICIPE.

		I.	II.	III.
PRÉSENT,		*chantant.*	*arrivant.*	*me révoltant.*
PRÉTÉRITS	POSITIF,	*ayant chanté.*	*étant arrivé*, ou *vée.*	*m'étant révolté*, ou *tée.*
	COMPARATIF,	*ayant eu chanté.*	*ayant été arrivé*, ou *vée.*	*m'étant eu révolté*, ou *tée.*
	PROCHAIN,	*venant de chanter.*	*venant d'arriver.*	*venant de me révolter.*
FUTUR,		*devant chanter.*	*devant arriver.*	*devant me révolter.*

ART. VII. *Obſervations générales.* Après une expoſition ſi détaillée & des diſcuſſions ſi longues ſur la nature des *Temps*, ſur les différentes eſpèces qui en conſtituent le ſyſtême, & ſur les caractères qui les différencient; bien des gens pourront croire que j'ai trop inſiſté ſur un objet qui peut leur paroître minutieux, & que le fruit qu'on en peut tirer n'eſt pas proportionné à la peine qu'il faut prendre pour démêler nettement toutes les diſtinctions délicates que j'ai aſſignées. Le ſavant Voſſius, qui n'a guère écrit ſur les *Temps* que ce qui avoit été dit cent fois avant lui & que tout le monde avouoit, a craint lui-même qu'on ne lui fît cette objection; & il y a répondu en ſe couvrant du voile de l'autorité des Anciens (*Anal. III*, xiij). Si ce grammairien a cru courir quelque riſque en expoſant ſimplement ce qui étoit reçu & qui feſoit d'ailleurs une partie eſſencielle de ſon ſyſtême de Grammaire; que n'aura-t-on pas à dire contre un ſyſtême qui renverſe en effet la plupart des idées les plus communes & les plus accréditées, qui exige abſolument une nomenclature toute neuve, & qui, au premier aſpect, reſſemble plus aux entrepriſes ſéditieuſes d'un hardi novateur qu'aux méditations paiſibles d'un philoſophe modeſte?

Mais j'obſerverai 1°. que la nouveauté d'un ſyſtême ne ſauroit être une raiſon ſuffiſante pour le rejeter; parce qu'autrement, les hommes une fois engagés dans l'erreur ne pourroient plus en ſortir, & que la ſphère de leurs lumières n'auroit jamais pu s'étendre au point où nous la voyons aujourdhui, s'ils avoient toujours regardé la nouveauté comme un ſigne de faux. Que l'on ſoit en garde contre les opinions nouvelles, & que l'on n'y aquieſce qu'en vertu des preuves qui les étaient; à la bonne heure, c'eſt un conſeil qui ſuggère la plus ſaine Logique: mais par une conſéquence néceſſaire, elle autoriſe en même temps ceux qui propoſent ces nouvelles opinions, à prèvenir & à détruire toutes les impreſſions des anciens préjugés, par les détails les plus propres à juſtifier ce qu'ils mettent en avant.

2°. Si l'on prend garde à la manière dont j'ai procédé dans mes recherches ſur la nature des *Temps*, un lecteur équitable s'apercevra aiſément que je n'ai ſongé qu'à trouver la vérité ſur une matière qui ne me ſemble pas encore avoir ſubi l'examen de la Philoſophie. Si ce qui avoit été répété juſqu'ici par tous les grammairiens s'étoit trouvé au réſultat de l'analyſe qui m'a ſervi de guide, je l'aurois expoſé ſans détour & démontré ſans aprêt. Mais cette analyſe, ſuivie avec le plus grand ſcrupule, m'a montré, dans la décompoſition des *Temps* uſités chez les différents peuples de la terre, des idées élémentaires qu'on n'avoit pas aſſez démélées juſqu'à préſent; dans la nomenclature ancienne, des imperfections d'autant plus grandes qu'elles étoient tout à fait contraires à la vérité; dans tout le ſyſtême enfin, un déſordre, une confuſion, des incertitudes, qui m'ont paru m'autoriſer ſuffiſamment à expoſer ſans ménagement ce qui m'a ſemblé être plus conforme à la vérité, plus ſatisfeſant pour l'eſprit, plus marqué au coin de la bonne analogie. *Amicus Ariſtoteles, amicus Plato; magis amica veritas.*

3°. Ce n'eſt pas juger des choſes avec équité, que de regarder comme minutieuſe la doctrine des *Temps:* il ne peut y avoir rien que d'important dans tout ce qui apartient à l'art de la parole, qui diffère ſi peu de l'art de penſer & de l'art d'être homme. » Quoique les queſtions de Grammaire paroiſſent peu de choſe à la plupart des hommes, & » qu'ils les regardent avec dédain, comme des » objets de l'enfance, de l'oiſiveté, ou du pédantiſme; il eſt certain cependant qu'elles ſont » très-importantes à certains égards, & très-dignes » de l'attention des Eſprits les plus délicats & les » plus ſolides. La Grammaire a une liaiſon immédiate avec la conſtruction des idées; en ſorte » que pluſieurs queſtions de Grammaire ſont de » vraies queſtions de Logique, & même de Métaphyſique ». Ainſi s'exprime l'abbé Des Fontaines, au commencement de la préface de ſon *Racine vengé:* & cet avis, dont la vérité eſt ſenſible pour tous ceux qui ont un peu aprofondi la Grammaire, étoit, comme on va le voir, celui de Voſſius & celui des plus grands hommes de l'Antiquité.

Majoris nunc apud me ſunt judicia auguſtæ Antiquitatis, quæ exiſtimabat, ab horum notitiâ non multa modo poëtarum aut hiſtoricorum loca lucem fœnerare, ſed & graviſſimas juris controverſias. Hæc propter nec Q. Scævolæ pater, nec

Brutus Maniliusque, nec Nigidius Figulus, romanorum post Varronem doctissimus, disquirere gravabantur utrum vox surreptum erit *in post facta an ante facta valeat, hoc est, futurine an præteriti sit* TEMPORIS, *quando in veteri lege Atiniâ legitur;* quod surreptum erit, ejus rei æterna autoritas Aesto. *Nec puduit* A. *Gellium hâc de re caput integrum contexere* xvij *atticarum noctium libro. Apud eundem*, cap. ij, lib. XVIII, *legimus, inter saturnalicias quæstiones eam fuisse postremam;* scripserim, venerim, legerim, cujus TEMPORIS verba sint, Præteriti, an Futuri, an utriusque. *Quamobrem eos mirari satis non possum, qui hujusmodi sibi à pueris cognitissima fuisse parum prudenter aut pudenter adferunt; quum in iis olim hesitârint viri excellentes, & quidem romani, suæ sine dubio linguæ scientissimi.* (Voss. *Anal. III*, xiij.)

Ce que dit ici Vossius à l'égard de la langue latine, peut s'appliquer avec trop de fondement à la langue françoise, dont le fond est si peu connu de la plupart même de ceux qui la parlent le mieux, parce qu'accoutumés à suivre en cela l'usage du grand monde comme à en suivre les modes dans leurs habillements, ils ne réfléchissent pas plus sur les fondements de l'usage de la parole que sur ceux de la mode dans les vêtements. Que dis-je? il se trouve même des gens de Lettres qui osent s'élever contre leur propre langue, la taxer d'anomalie, de caprice, de bizarrerie, & en donner pour preuves les bornes des connoissances où ils sont parvenus à cet égard.

» En lisant nos Grammaires, dit l'auteur des *Jugements sur quelques ouvrages nouveaux* (*t. IX, p.* 73), » il est fâcheux de sentir, malgré soi, » diminuer son estime pour la langue françoise; » où l'on ne voit presque aucune analogie; où » tout est bizarre pour l'expression, comme pour » la prononciation, & sans cause; où l'on n'aper- » çoit ni principes, ni règles, ni uniformité; où » enfin tout paroît avoir été dicté par un capri- » cieux génie. En vérité, dit-il ailleurs (*Racine vengé*, Iphig. *II, v.* 46), » l'étude de la Grammmaire » françoise inspire un peu la tentation de mépriser » notre langue ».

Je pourrois sans doute détruire cette calomnie par une foule d'observations victorieuses. Pour faire avec succès l'apologie d'une langue déja assez vengée des nationaux qui ont eu la maladresse de la mépriser, par l'accueil honorable qu'on lui fait dans toutes les Cours étrangères; je n'aurois qu'à ouvrir les chef-d'œuvres qui ont fixé l'époque de sa gloire, & faire voir avec quelle facilité & avec quel succès elle s'y prête à tous les caractères, naïveté, justesse, clarté, précision, délicatesse, pathétique, sublime, harmonie, *&c.* *Voyez* ABONDANCE (*Langues*). Mais pour ne pas trop m'écarter de mon sujet, je me contenterai de rappeler ici l'harmonie analogique des *Temps*, telle que nous l'avons observée dans notre langue : tous les Présents y sont simples; les Prétérits positifs y sont composés d'un *Temps* simple du même auxiliaire *avoir* ou *être*; les comparatifs y sont doublement composés; les prochains y prennent l'auxiliaire *venir*; les Futurs positifs y empruntent constamment le secours de l'auxiliaire *devoir*; & les prochains, celui de l'auxiliaire *aller* : & cette analogie est vraie dans tous les verbes de la langue & dans tous les modes de chaque verbe. Ce qu'on lui a reproché comme un défaut, d'employer les mêmes *Temps*, ici avec relation à une époque, & là avec relation à une autre, loin de la déshonorer, devient au contraire, à la faveur du nouveau systême, une preuve d'abondance & un moyen de rendre avec une justesse rigoureuse les idées les plus précises : c'est en effet la destination des *Temps* indéfinis, qui, fesant abstraction de toute époque de comparaison, fixent plus particulièrement l'attention sur la relation de l'existence à l'époque, comme on l'a vu en son lieu.

Mais ne sera-t-il tenu aucun compte à notre langue de cette foule de Prétérits & de Futurs, ignorés dans la langue latine, au prix de laquelle on la regarde comme pauvre? les regardera-t-on encore comme des bizarreries, comme des effets sans causes, comme des expressions dépourvues de sens, comme des superfluités introduites par un luxe aveugle & inutile aux vûes de l'Élocution? La langue italienne, en imitant à la lettre nos Prétérits, se sera-t-elle donc chargée d'une pure battologie?

J'avouerai cependant à l'abbé Des Fontaines, qu'à juger de notre langue par la manière dont le systême en est exposé dans nos Grammaires, on pourroit bien conclure, comme il a fait lui-même. Mais cette conclusion est-elle supportable à qui a lu Bossuet, Bourdaloue, La Bruyère, La Fontaine, Racine, Boileau, Pascal, *&c*, *&c*, *&c*? Voilà d'où il faut partir; & l'on conclura avec bien plus de vérité, que le désordre, l'anomalie, les bizarreries sont dans nos Grammaires, & que nos grammairiens n'ont pas encore saisi avec assez de justesse ni approfondi dans un détail suffisant le méchanisme & le génie de notre langue. Comment peut-on lui voir produire tant de merveilles sous différentes plumes, quoiqu'elle ait, dans nos Grammaires, un air maussade, irrégulier, & barbare; & cependant ne pas soupçonner le moins du monde l'exactitude de nos grammairiens, mais invectiver contre la langue même de la manière la plus indécente & la plus injuste?

C'est que toutes les fois qu'un seul homme voudra tenir un tribunal pour y juger les ouvrages de tous les genres de Littérature, & faire seul ce qui ne doit & ne peut être bien exécuté que par une société assez nombreuse de gens de Lettres choisis avec soin; il n'aura jamais le loisir de rien approfondir; il sera toujours pressé de décider d'après des vûes superficielles; il portera souvent des

ugements iniques & faux ; & altèrera ou détruira entièrement les principes du goût, & le goût même des bonnes études, dans ceux qui auront le malheur de prendre confiance en lui, & de juger de ses lumières par l'assûrance de son ton & par l'audace de son entreprise.

4°. A s'en tenir à la nomenclature ordinaire, au catalogue reçu, & à l'ordre commun des *Temps*, notre langue n'est pas la seule à laquelle on puisse reprocher l'anomalie ; elles sont toutes dans ce cas ; & il est même difficile d'assigner les *Temps* qui se répondent exactement dans les divers idiomes, ou de déterminer précisément le vrai sens de chaque *Temps* dans une seule langue. J'ouvre la *Méthode grèque* de Port-Royal (à la pag. 120 *édition de* 1754), & j'y trouve, sous le nom de Futur premier, τίσω, & sous le nom de Futur second, τιῶ, tous deux traduits en latin par *honorabo* : le premier, Aoriste est ἔτισα ; le second, ἔτιον ; & le Prétérit parfait, τέτικα ; tous trois rendus par le même mot latin *honoravi*. Est-il croyable que des mots, si différents dans leur formation & distingués par des dénominations différentes, soient destinés à signifier absolument la même idée totale que désigne le seul mot latin *honorabo*, ou le seul mot *honoravi* ? Il faut donc reconnoître des synonymes parfaits, nonobstant les raisons les plus pressantes de ne les regarder, dans les langues, que comme un superflu embarrassant & contraire au génie de la parole (*Voyez* SYNONYMES) ? Je sais bien que l'on dira que les latins n'ayant pas les mêmes *Temps* que les grecs, il n'est pas possible de rendre avec toute la fidélité désirable les uns par les autres, du moins dans le tableau des conjugaisons : mais je répondrai qu'on ne doit point, en ce cas, entreprendre une traduction qui est nécessairement infidèle, & que l'on doit faire connoître la véritable valeur des *Temps*, par de bonnes définitions qui contiennent exactement toutes les idées élémentaires qui leur sont communes & celles qui les différencient, à peu près comme je l'ai fait à l'égard des *Temps* de notre langue. Mais cette méthode, la seule qui puisse conserver sûrement la signification précise de chaque *Temps*, exige indispensablement un systême & une nomenclature toute différente : si cette espèce d'innovation a quelques inconvénients, ils ne seront que momentanés, & ils sont rachetés par des avantages bien plus considérables.

Les grammairiens auront peine à se faire un nouveau langage ; mais elle n'est que pour eux, cette peine, qui doit au fond être comptée pour rien, dès qu'il s'agit des intérêts de la vérité : leurs successeurs l'entendront sans peine, parce qu'ils n'auront point de préjugés contraires ; & ils l'entendront plus aisément que celui qui est reçu aujourdhui, parce que le nouveau langage sera plus vrai, plus expressif, plus énergique. La fidélité de la transmission des idées d'une langue en une autre, la facilité du systême des conjugaisons fondée sur une analogie admirable & universelle, l'introduction aux langues débarrassée par là d'une foule d'embarras & d'obstacles, sont, si je ne me trompe, autant de motifs favorables aux vûes que je présente. Je passe à quelques objections particulières qui me viennent de bonne main.

La Société littéraire d'Arras m'ayant fait l'honneur de m'inscrire sur ses regiftres comme associé honoraire, le 4 février 1758 ; je crus devoir lui payer mon tribut académique, en lui communiquant les principales idées du systême que je viens d'exposer, & que je présentai sous le titre d'*Essai d'analyse sur le Verbe*. M. Harduin, alors secrétaire perpétuel de cette Compagnie, & connu dans la république des Lettres comme un grammairien du premier ordre, écrivit, le 27 octobre suivant, ce qu'il en pensoit, à M. Bauvin, notre confrère & notre ami commun. Après quelques éloges dont je suis plus redevable à sa politesse qu'à toute autre cause, & quelques observations pleines de sagesse & de vérité, il termine ainsi ce qui me regarde : » J'ai peine à croire que ce systême puisse » s'accorder en tout avec le méchanisme des langues connues. Il m'est venu à ce sujet beaucoup » de réflexions, dont j'ai jeté plusieurs sur le papier ; mais j'ignore quand je pourrai avoir le » loisir de les mettre en ordre. En attendant, voici » quelques Remarques sur les Prétérits, que j'avois » depuis long temps dans la tête, mais qui n'ont » été rédigées qu'à l'occasion de l'écrit de M. Beauzée. Je serois bien aise de savoir ce qu'il en » pense. S'il les trouve justes, je ne conçois pas » qu'il puisse persister à regarder notre *Aoriste françois* comme un Présent (je l'appelle *Present antérieur périodique*) ; à moins qu'il ne » dise aussi que notre *Prétérit absolu* (celui que » je nomme *Prétérit indéfini positif*) exprime » plus souvent une chose présente qu'une chose » passée ».

Trop flatté du désir que montre M. Harduin, de savoir ce que je pense de ses Remarques sur nos Prétérits, je suis bien aise moi-même de déclarer publiquement que je les regarde comme les observations d'un homme qui sait bien voir : talent très-rare, parce qu'il exige dans l'esprit une attention forte, une sagacité exquise, un jugement droit ; qualités rarement portées au degré convenable, & plus rarement encore réunies dans un même sujet.

Au reste, que M. Harduin ait peine à croire que mon systême puisse s'accorder en tout avec le méchanisme des langues connues ; je n'en suis point surpris, puisque je n'oserois moi-même l'assûrer : il faudroit, pour cela, les connoître toutes, & il s'en faut beaucoup que j'aye cet avantage. Mais je l'ai vu s'accorder parfaitement avec les usages du latin, du françois, de l'espagnol, de l'italien, de l'allemand ; on m'assûre qu'il peut s'accorder de même avec ceux de l'anglois : il fait découvrir,

dans toutes ces langues, une analogie bien plus étendue & plus régulière que ne fesoit l'ancien systême ; & cela même me fait espérer que les Savants & les étrangers, qui voudront se donner la peine d'en faire l'application aux verbes des idiomes qui leur sont naturels ou qui sont l'objet de leurs études, y trouveront la même concordance, le même esprit d'analogie, la même facilité à rendre la valeur des *Temps* usuels. Je les prie même, avec la plus grande instance, d'en faire l'essai ; parce que plus on trouvera de ressemblance dans les principes des langues qui paroissent diviser les hommes, plus on facilitera les moyens de la communication universelle des idées, & conséquemment des secours mutuels qu'ils se doivent, comme membres d'une même société formée par l'auteur même de la nature.

Les réflexions de M. Harduin sur cette matière, quoique tournées peut-être contre mes vûes, ne manqueront pas du moins de répandre beaucoup de lumière sur le fonds de la chose ; ce n'est que de cette sorte qu'il réfléchissoit. Il étoit bien à désirer qu'il eût pu trouver avant sa mort cet utile loisir, qui devoit nous valoir le précis de ses pensées à cet égard. Au surplus, je vas tâcher de concilier ici mon systême avec ses observations sur nos Prétérits.

» Il est de principe, dit-il, qu'on doit se servir » du Prétérit absolu, c'est à dire, de celui dans » la composition duquel entre un verbe auxiliaire, » lorsque le fait dont on parle se raporte à un » période de *Temps* où l'on est encore. Ainsi, il » faut nécessairement dire, *Telle bataille s'est* » *donnée dans ce siècle-ci ; j'ai vu mon frère* » *cette année ; je lui ai parlé aujourdhui* ; & » l'on s'exprimeroit mal en disant avec l'Aoriste, » *Telle bataille se donna dans ce siècle-ci ; je* » *vis mon frère cette année ; je lui parlai au-* » *jourdhui* ».

C'est que dans les premières phrases on exprime ce qu'on a effectivement dessein d'exprimer, l'antériorité d'existence à l'égard d'une époque actuelle ; ce qui exige les Prétérits dont on y fait usage : dans les dernières on exprimeroit toute autre chose, la simultanéité d'existence à l'égard d'un période de *Temps* antérieur à celui dans lequel on parle ; ce qui exige en effet un Présent antérieur périodique, mais qui n'est pas ce qu'on se propose ici.

M. Harduin demande si ce n'est pas abusivement que nous avons fixé les périodes antérieurs qui précèdent le jour où l'on parle, puisque, dans ce même jour, les diverses heures qui le composent, la matinée, l'après-midi, la soirée, sont autant de périodes qui se succèdent ; d'où il conclut que, comme on dit, *je le vis hier*, on pourroit dire aussi, *je le vis ce matin*, quand la matinée est finie à l'instant où l'on parle.

C'est arbitrairement sans doute que nous n'avons aucun égard aux périodes compris dans le jour même où l'on parle ; & la preuve en est, que ce que l'on appelle ici *Aoriste* ou *Prétérit indéfini*, s'emploie quelquefois, dans la langue italienne, en parlant du jour même où nous sommes ; *io lo viddi sto mane* (je le vis ce matin). L'auteur de la *Méthode italienne*, qui fait cette remarque (*part. II*, *chap.* iij, §. 4, *pag.* 86), observe en même temps que cela est rare, même dans l'italien. Mais quelque arbitraire que soit la pratique des italiens & la nôtre, on ne peut jamais la regarder comme abusive, parce que ce qui est fixé par l'Usage n'est jamais contraire à l'Usage, ni par conséquent abusif.

» Plusieurs grammairiens, continue M. Harduin, & c'est proprement ici que commence le fort de son objection contre mon systême des *Temps* ; » Plusieurs grammairiens font entendre, par la » manière dont ils s'énoncent sur cette matière, » que le Prétérit absolu & l'Aoriste ont chacun une » destination tellement propre, qu'il n'est jamais » permis de mettre l'un à la place de l'autre. » Cette opinion me paroît contredite par l'Usage, » suivant lequel on peut toujours substituer le » Prétérit absolu à l'Aoriste, quoiqu'on ne puisse » pas toujours substituer l'Aoriste au Prétérit ab- » solu ». Ici l'auteur indique avec beaucoup de justesse & de précision les cas où l'on ne doit se servir que du Prétérit absolu, sans pouvoir lui substituer l'Aoriste ; puis il continue ainsi : » Mais hors » les cas que je viens d'indiquer, on a la liberté » du choix entre l'Aoriste & le Prétérit absolu. Ainsi, » on peut dire, *je le vis hier*, ou bien, *je l'ai vu* » *hier au moment de son départ* ».

C'est que, hors les cas indiqués, il est presque toujours indifférent de présenter la chose dont il s'agit, ou comme antérieure au moment où l'on parle, ou comme simultanée avec un période antérieur à ce moment de la parole ; parce que *quæ sunt eadem uni tertio sunt eadem inter se*, comme on le dit dans le langage de l'École. S'il est donc quelquefois permis de choisir entre le Prétérit indéfini positif & le Présent antérieur périodique, c'est que l'idée d'antériorité, qui est alors la principale, est également marquée par l'un & par l'autre de ces *Temps*, quoiqu'elle soit diversement combinée dans chacun d'eux ; & c'est pour la même raison que, suivant une dernière remarque de M. Harduin, » il y a des occasions » où l'Imparfait même (c'est à dire, le Présent antérieur simple) » entre en concurrence avec » l'Aoriste & le Prétérit absolu, & qu'il est à peu » près égal de dire, *César fut un grand homme*, » ou *César a été un grand homme*, ou enfin » *César étoit un grand homme* » : l'antériorité est également marquée par ces trois *Temps*, & c'est la seule chose que l'on veut exprimer dans ces phrases.

Mais cette espèce de synonymie ne prouve point, comme M. Harduin semble le prétendre, que ces *Temps* ayent une même destination, ni qu'ils soient

de la même classe, & qu'ils ne diffèrent entre eux que par de très-légères nuances. Il en est de l'usage & des diverses significations de ces *Temps*, comme de l'emploi & des différents sens, par exemple, des adjectifs *fameux*, *illustre*, *célèbre*, *renommé*: tous ces mots marquent la réputation, & l'on pourra peut-être s'en servir indistinctement lorsqu'on n'aura pas besoin de marquer rien de plus précis; mais il faudra choisir, pour peu que l'on veuille mettre de précision dans cette idée primitive (*V. les* SYNONYMES FRANÇOIS). M. Harduin lui-même, en assignant les cas où il faut employer le Prétérit qu'il appelle *absolu*, plus tôt que le *Temps* qu'il nomme *Aoriste*, fournit une preuve suffisante que chacune de ces formes a une destination exclusivement propre; & que je peux adopter toutes ses observations pratiques comme vraies, sans cesser de regarder ce qu'il appelle notre *Aoriste* comme un Présent, & sans être forcé de convenir que notre Prétérit exprime plus souvent une chose présente qu'une chose passée. (*M.* BEAUZÉE.)

TENDRESSE, SENSIBILITÉ. *Synonymes.*

La *Tendresse* a sa source dans le cœur; la *Sensibilité* tient aux sens & à l'imagination. La *Tendresse* se borne au sentiment qui fait aimer; la *Sensibilité* a pour objet tout ce qui peut affecter l'âme en bien ou en mal. La *Tendresse* est un sentiment profond & durable; la *Sensibilité* n'est souvent qu'une impression passagère, quoique vive. La *Tendresse* ne se manifeste pas toujours au dehors; la *Sensibilité* se déclare par des signes extérieurs. La *Tendresse* est concentrée dans un seul objet; la *Sensibilité* est plus générale. On peut être *sensible* aux bienfaits, aux injures, à la reconnoissance, à la compassion, aux louanges, à l'amitié même, sans avoir le cœur *tendre*, c'est à dire, capable d'un attachement vif & durable pour quelqu'un: au contraire, on peut avoir le cœur *tendre* sans être *sensible* à tout ce qui vient d'autre part que de ce qu'on aime; on peut même aimer *tendrement*, sans manifester à ce qu'on aime beaucoup de *sensibilité* extérieure. Mais le plus aimable de tous les hommes est celui qui est tout à la fois *tendre* & *sensible* pour ce qu'il aime. (*M.* D'ALEMBERT.)

TÉNÈBRES, OBSCURITÉ, NUIT. *Synon.* Les *Ténèbres* semblent signifier quelque chose de réel & d'opposé à la lumière. L'*Obscurité* est une pure privation de clarté. La *Nuit* est la cessation du jour, c'est à dire, le temps où le soleil n'éclaire plus.

On dit des *Ténèbres*, qu'elles sont épaisses; de l'*Obscurité*, qu'elle est grande; de la *Nuit*, qu'elle est sombre.

On marche dans les *Ténèbres*, à l'*Obscurité*, & pendant la *Nuit*. (*L'abbé* GIRARD.)

TERME, s. m. *Grammaire* & *Logique.* On a montré ailleurs la différence des *Mots*, des *Termes*, & des *Expressions*: *voyez* MOT, TERME, *Syn.* & MOT, TERME, EXPRESSION, *Syn.* Il s'agit ici des *Termes* proprement dits.

Les *Termes* se divisent en plusieurs classes.

1°. Ils se divisent en concrets & en abstraits. Les *Termes concrets* sont ceux qui signifient les manières, en marquant en même temps le sujet auquel elles conviennent. Les *Termes concrets* ont donc essenciellement deux significations: l'une distincte, qui est celle du mode ou manière; l'autre confuse, qui est celle du sujet: mais quoique la signification du mode soit plus distincte, elle est pourtant indirecte; & au contraire celle du sujet, quoique confuse, est directe. Le mot de *blanc* signifie directement, mais confusément, *le sujet*; & indirectement, quoique distinctement, la *blancheur*.

Lorsque, par une abstraction de l'esprit, on conçoit des modes, des manières, sans les raporter à un certain sujet; comme ces formes subsistent alors en quelque sorte dans l'esprit par elles-mêmes, elles s'expriment par un mot substantif, comme *sagesse*, *blancheur*, *couleur*: or les noms qui expriment ces formes abstraites, je les appelle *Termes abstraits.* Comme les formes abstraites expriment les essences des choses auxquelles elles se raportent, il est évident que, puisque nous ignorons les essences de toutes les substances, quelles qu'elles soient, nous n'avons aucun *Terme* concret qui soit dérivé des noms que nous donnons aux substances. Si nous pouvions remonter à tous les noms primitifs, nous reconnoitrions qu'il n'y y a point de substantif abstrait qui ne dérive de quelque adjectif ou de quelque verbe. La raison qui a empéché les scolastiques de joindre des noms abstraits à un nombre infini de substances, auroit bien dû aussi les empécher d'introduire dans leurs écoles ces *Termes* barbares d'*animalité*, d'*humanité*, de *corporéité*, & quelques autres: le bon sens ne les autorise pas plus à adopter ces *Termes*, que ceux-ci, *aureitas*, *saxeitas*, *metalleitas*, *ligneitas*; & la raison de cela, c'est qu'ils ne connoissent pas mieux ce que c'est qu'un homme, un animal, un corps, qu'ils ne connoissent ce que c'est que l'or, la pierre, le métal, le bois. C'est à la doctrine des *formes substancielles* & à la confiance téméraire de certaines personnes destituées d'une connoissance qu'ils prétendoient avoir, que nous sommes redevables de tous ces mots d'*animalité*, d'*humanité*, de *pétréité*, &c: mais, grâce au bon goût, ils ont été bannis de tous les cercles polis, & n'ont jamais pu être de mise parmi les gens raisonnables. Je sais bien que le mot *humanitas* étoit en usage parmi les romains, mais dans un sens bien différent: car il ne signifioit pas l'essence abstraite d'aucune substance; c'étoit le nom abstrait d'un mode, son concret étant *humanus*, &

non pas *homo* : c'eſt ainſi qu'en françois, d'*humain*, nous avons fait *humanité*.

Comme les idées générales ſont des abſtractions de notre eſprit, on pourroit auſſi donner le nom de *Termes abſtraits* à ceux qui expriment ces idées univerſelles; mais l'Uſage a voulu que ce nom fût réſervé aux ſeules formes abſtraites.

2°. Les *Termes* ſe diviſent en ſimples & en complexes.

Les *Termes ſimples* ſont ceux qui, par un ſeul mot, expriment un objet quel qu'il ſoit : ainſi, *Rome*, *Socrate*, *Bucéphale*, *homme*, *ville*, *cheval*, ſont des *Termes ſimples*.

Les *Termes complexes* ſont compoſés de plusieurs *Termes* joints enſemble : par exemple, ce ſont des *Termes complexes*, un *homme prudent*, un *corps tranſparent*, *Alexandre fils de Philippe*.

Cette addition ſe fait quelquefois par le pronom relatif, comme ſi je dis, *un corps qui eſt tranſparent*, *Alexandre qui eſt fils de Philippe*, *le pape qui ſe dit vicaire de Jéſus-Chriſt*.

Ce qu'il y a de plus remarquable dans ces *Termes complexes*, eſt que l'addition que l'on fait à un terme eſt de deux ſortes : l'une qu'on peut appeler *Explication*, & l'autre *Détermination*.

L'addition eſt *explicative*, quand elle ne fait que déveloper, ou ce qui étoit enfermé dans la compréhenſion de l'idée du premier *Terme*, ou du moins ce qui lui convient comme un de ſes accidents, pourvu qu'il lui convienne généralement & dans toute ſon étendue; comme ſi je dis, *l'homme qui eſt un animal doué de raiſon*, ou *l'homme qui déſire d'être naturellement heureux*, ou *l'homme qui eſt mortel* : ces additions ne ſont que des explications, parce qu'elles ne changent point du tout l'idée d'homme, & ne la reſtreignent point à ne ſignifier qu'une partie des hommes; mais qu'elles marquent ſeulement ce qui convient à tous les hommes.

Toutes les additions faites aux noms qui marquent diſtinctement un individu, ſont de cette ſorte; comme quand on dit, *Jules-Céſar*, *qui a été le plus grand capitaine du monde*; *Paris*, *qui eſt une des plus grandes villes de l'Europe*; *Newton*, *le plus grand de tous les mathématiciens*; *Louis XVI*, *roi de France* : car les *Termes* individuels diſtinctement exprimés ſe prennent toujours dans toute leur étendue, étant déterminés tout ce qu'ils peuvent l'être.

L'autre ſorte d'addition, qu'on peut appeler *déterminative*, eſt quand ce qu'on ajoûte à un mot général en reſtreint la ſignification, & fait qu'il ne ſe prend plus pour ce mot général dans toute ſon étendue, mais ſeulement pour une partie de cette étendue; comme ſi je dis, *les corps tranſparents*, *les hommes ſavants*, *un animal raiſonnable* : ces additions ne ſont pas de ſimples explications, mais des déterminations, parce qu'elles reſtreignent l'étendue du premier *Terme*, en feſant que le mot *corps* ne ſignifie plus qu'une partie des corps, & ainſi des autres; & ces additions ſont quelquefois telles, qu'elles rendent un mot général individuel, quand on y ajoûte des conditions individuelles; comme quand je dis, *Le roi qui eſt aujourdhui*, cela détermine le mot général de *roi* à la perſonne de *Louis XVI*.

On peut diſtinguer de plus deux ſortes de *Termes complexes*; les uns dans l'expreſſion, & les autres dans le ſens ſeulement. Les premiers ſont ceux dont l'addition eſt exprimée : les derniers ſont ceux dont l'addition n'eſt point exprimée, mais ſeulement ſouſentendue; comme quand nous diſons en France, *le roi*, c'eſt un *Terme* complexe dans le ſens, parce que nous n'avons pas dans l'eſprit, en prononçant ce mot de *roi*, la ſeule idée générale qui répond à ce mot; mais nous y joignons mentalement l'idée de *Louis XVI*, qui eſt maintenant roi de France.

Mais ce qui eſt de plus remarquable dans ces *Termes complexes*, eſt qu'il y en a qui ſont déterminés dans la vérité à un ſeul individu, & qui ne laiſſent pas de conſerver une certaine univerſalité équivoque, qu'on peut appeler une *équivoque d'erreur*, parce que les hommes, demeurant d'accord que ce *Terme* ne ſignifie qu'une choſe unique, faute de bien diſcerner quelle eſt véritablement cette choſe unique, l'appliquent, les uns à une choſe, & les autres à une autre; ce qui fait qu'il a beſoin d'être encore déterminé, ou par diverſes circonſtances, ou par la ſuite du diſcours, afin que l'on ſache préciſément ce qu'il ſignifie.

Ainſi, le mot de *véritable religion* ne ſignifie qu'une ſeule & unique religion : mais parce que chaque peuple & chaque ſecte croit que ſa religion eſt la véritable, ce mot eſt très-équivoque dans la bouche des hommes, quoique par erreur; & ſi on lit dans un hiſtorien, qu'un prince a été zélé pour la véritable religion, on ne ſauroit dire ce qu'il a entendu par là, ſi on ne ſait de quelle religion a été cet hiſtorien.

Les *Termes complexes*, qui ſont ainſi équivoques par erreur, ſont principalement ceux qui enferment des qualités dont les ſens ne jugent point, mais ſeulement l'eſprit, ſur leſquels il eſt facile par conſéquent que les hommes ayent divers ſentiments. Si je dis, par exemple, *Le roi de Pruſſe*, *père de celui qui règne aujourdhui*, *n'avoit pour la garde de ſa maiſon que des hommes de ſix pieds*; ce *Terme complexe* d'*hommes de ſix pieds*, n'eſt pas ſujet à être équivoque par erreur, parce qu'il eſt bien aiſé de meſurer des hommes, pour juger s'ils ont ſix pieds : mais ſi l'on eût dit qu'ils étoient tous vaillants, le *Terme complexe* de *vaillants hommes* eût été plus ſujet à être équivoque par erreur.

Les *Termes* de comparaiſon ſont auſſi fort ſujets à être équivoques par erreur; *Le plus grand géomètre de Paris*, *le plus ſavant*, *le plus adroit*;

car quoique ces *Termes* ſoient déterminés par des conditions individuelles, n'y ayant qu'un ſeul homme qui ſoit le plus grand geomètre de Paris, néanmoins ce mot peut être facilement attribué à pluſieurs; parce qu'il eſt fort aiſé que les hommes ſoient partagés de ſentiment ſur ce ſujet, & qu'ainſi pluſieurs donnent ce nom à celui que chacun croit avoir cet avantage par deſſus les autres.

Les mots de *ſens d'un auteur*, de *doctrine d'un auteur ſur un tel ſujet*, ſont encore de ce nombre, ſurtout quand un auteur n'eſt pas ſi clair, qu'on ne diſpute quelle a été ſon opinion : ainſi, dans ce conflit d'opinions, les ſentiments d'un auteur, quelque individuels qu'ils ſoient en eux-mêmes, prennent mille formes différentes, ſelon les têtes par leſquelles ils paſſent : ainſi, ce mot de *ſens de l'Écriture*, étant appliqué par un hérétique à une erreur contraire à l'Écriture, ſignifiera, dans ſa bouche, cette erreur qu'il aura cru être le ſens de l'Écriture, & qu'il aura, dans cette penſée, appelée le *ſens de l'Écriture* : c'eſt pourquoi les hérétiques n'en ſont pas plus catholiques, pour proteſter qu'ils ne ſuivent que la parole de Dieu; car ces mots de *parole de Dieu* ſignifient, dans leur bouche, toutes les erreurs qu'ils confondent avec cette parole ſacrée.

Mais pour mieux comprendre en quoi conſiſte l'équivoque de ces *Termes* que nous avons appelés *équivoques par erreur*, il faut remarquer que ces mots ſont connotatifs ou adjectifs; ils ſont complexes dans l'expreſſion, quand leur ſubſtantif eſt exprimé, complexe dans le ſens, quand il eſt ſouſentendu. Or, comme nous avons déja dit, on doit conſidérer, dans les mots adjectifs ou connotatifs, le ſujet qui eſt directement mais confuſément exprimé, & la forme ou le mode qui eſt diſtinctement quoiqu'indirectement exprimé : ainſi, le *blanc* ſignifie confuſément un corps, & la blancheur diſtinctement; *ſentiment d'Ariſtote*, par exemple, ſignifie confuſément quelque opinion, quelque penſée, quelque doctrine, & diſtinctement la relation de cette opinion à Ariſtote, auquel on l'attribue.

Or quand il arrive de l'équivoque dans ces mots, ce n'eſt pas proprement à cauſe de cette forme ou de ce mode, qui, étant diſtinct, eſt invariable. Ce n'eſt pas auſſi à cauſe du ſujet confus, lorſqu'il demeure dans cette confuſion; car, par exemple, le mot de *prince des philoſophes* ne peut jamais être équivoque, tant qu'il demeurera dans cette confuſion, c'eſt à dire, qu'on ne l'appliquera à aucun individu diſtinctement connu : mais l'équivoque arrive ſeulement, parce que l'eſprit, au lieu de ce ſujet confus, y ſubſtitue ſouvent un ſujet diſtinct déterminé, auquel il attribue la forme & le mode.

Le mot de *véritable religion* n'étant point joint avec l'idée diſtincte d'aucune religion particulière, & demeurant dans ſon idée confuſe, n'eſt point équivoque, puiſqu'il ne ſignifie que ce qui eſt en effet la véritable religion : mais lorſque l'eſprit a joint cette idée de *véritable religion* à une idée diſtincte d'un certain culte particulier diſtinctement connu, ce mot devient très-équivoque, & ſignifie, dans la bouche de chaque peuple, le culte qu'il prend pour véritable. *Voyez* la *Logique* de Port-Royal, d'où ſont extraites ces réflexions que nous venons de faire ſur les différents *Termes complexes*.

3°. Les *Termes* ſe diviſent en univoques, équivoques, & analogues.

Les *univoques* ſont ceux qui retiennent conſtamment la même ſignification, à quelques ſujets qu'on les applique. Tels ſont ces mots, *homme*, *ville*, *cheval*.

Les *équivoques* ſont ceux qui varient leur ſignification ſelon les ſujets auxquels on les applique. Ainſi, le mot de *canon* ſignifie *une machine de guerre*, *un décret de concile*, *& une ſorte d'ajuſtement*; mais il ne les ſignifie que ſelon des idées toutes différentes. Nous venons d'expliquer comment ils occaſionnent nos erreurs.

Les *analogues* ſont ceux qui n'expriment pas, dans tous les ſujets, préciſément la même idée, mais du moins quelque idée qui a un raport de cauſe, ou d'effet, ou de ſigne, ou de reſſemblance à la première qui eſt principalement attachée au mot *analogue*; comme quand le mot de *ſain* s'attribue à l'animal, à l'air, & aux viandes : car l'idée jointe à ce mot eſt principalement la ſanté, qui ne convient qu'à l'animal; mais on y joint une autre idée aprochante de celle-là, qui eſt d'être cauſe de la ſanté, laquelle fait qu'on dit qu'un air eſt *ſain*, qu'une viande eſt *ſaine*, parce qu'ils contribuent à conſerver la ſanté. Ce que nous voyons dans les objets qui frapent nos ſens étant une image de ce qui ſe paſſe dans l'intérieur de l'âme, nous avons donné les mêmes noms aux propriétés des corps & des eſprits. Ainſi, ayant toujours aperçu du mouvement & du repos dans la matière; ayant remarqué le penchant ou l'inclination des corps; ayant vu que l'air s'agite, ſe trouble, & s'éclaircit; que les plantes ſe dèvelopent, ſe fortifient, & s'affoibliſſent : nous avons dit le mouvement, le repos, l'inclination, & le penchant de l'âme; nous avons dit que l'eſprit s'agite, ſe trouble, s'éclaircit, ſe dèvelope, ſe fortifie, s'affoiblit. Tous ces mots ſont *analogues*, par le raport qui ſe trouve entre une action de l'âme & une action du corps : il n'en a pas fallu davantage à l'Uſage pour les autoriſer & pour les conſacrer. Mais ce ſeroit une grande erreur d'aller confondre deux objets, ſous prétexte qu'il y a entre eux un raport quelconque, fondé ſouvent ſur une *analogie* fort imparfaite, telle qu'elle ſe trouve entre l'âme & le corps. *Voyez* les *mots* où l'on explique l'abus du langage.

4°. Les *Termes* ſe diviſent en abſolus & en relatifs. Les *abſolus* expriment les êtres en tant qu'on s'arrête

s'arrête à ces êtres & qu'on en fait l'objet de sa réflexion, sans les raporter à d'autres: au lieu que les *relatifs* expriment les raports, les liaisons, & les dépendances des unes & des autres. *Voyez* les *relations*.

5°. Les *Termes* se divisent en positifs & en négatifs. Les *Termes positifs* sont ceux qui signifient directement des idées positives : & les *négatifs* sont ceux qui ne signifient directement que l'absence de ces idées ; tels sont ces mots, *insipide*, *silence*, *rien*, *ténèbres*, &c, lesquels désignent des idées positives, comme celles du *goût*, du *son*, de l'*être*, de la *lumière*, avec signification de l'absence de ces choses.

Une chose qu'il faut encore observer touchant les *Termes*, c'est qu'ils excitent, outre la signification qui leur est propre, plusieurs autres idées qu'on peut appeler *accessoires*, auxquelles on ne prend pas garde, quoique l'esprit en reçoive l'impression. Par exemple, si l'on dit à une personne, *Vous en avez menti*, & que l'on ne regarde que la signification principale de cette expression, c'est la même chose que si on lui disoit, *Vous savez le contraire de ce que vous dites ;* mais outre cette signification principale, ces paroles emportent dans l'usage une idée de mépris & d'outrage, & elles font croire que celui qui nous les dit ne se soucie pas de nous faire injure, ce qui les rend injurieuses & offensantes.

Quelquefois ces idées accessoires ne sont pas attachées aux mots par un usage commun; mais elles y sont seulement jointes par celui qui s'en sert : & ce sont proprement celles qui sont excitées par le son de la voix, par l'air du visage, par les gestes, & par les autres signes naturels qui attachent à nos paroles une infinité d'idées qui en diversifient, changent, diminuent, augmentent la signification, en y joignant l'image des mouvements, des jugements, & des opinions de celui qui parle. Le ton signifie souvent autant que les paroles mêmes. Il y a voix pour instruire, voix pour flatter, voix pour reprendre ; souvent on ne veut pas seulement qu'elle arrive jusqu'aux oreilles de celui à qui on parle, mais on veut qu'elle le frape & qu'elle le perce; & personne ne trouveroit bon qu'un laquais, que l'on reprend un peu fortement, répondît, *Monsieur*, *parlez plus bas*, *je vous entends bien*; parce que le ton fait partie de la réprimande, & est nécessaire pour former dans l'esprit l'idée qu'on y veut imprimer.

Mais quelquefois ces idées accessoires sont attachées aux mots mêmes, parce qu'elles s'excitent ordinairement par tous ceux qui les prononcent : & c'est ce qui fait qu'entre des expressions qui semblent signifier la même chose, les unes sont injurieuses, les autres douces; les unes modestes, & les autres impudentes; quelques-unes honnêtes, & d'autres déshonnêtes; parce que, outre cette idée principale en quoi elles conviennent, les hommes y ont attaché d'autres idées qui sont cause de cette diversité.

C'est encore par là qu'on peut reconnoître la différence du style simple & du style figuré; & pourquoi les mêmes pensées nous paroissent beaucoup plus vives quand elles sont exprimées par une figure, que si elles étoient renfermées dans des expressions toutes simples. Car cela vient de ce que les expressions figurées signifient, outre la chose principale, le mouvement & la passion de celui qui parle, & impriment ainsi l'une & l'autre idée dans l'esprit; au lieu que l'expression simple ne marque que la vérité toute nue. Par exemple, si ce demi-vers de Virgile, *Usque adeo ne mori miserum est*, étoit exprimé simplement & sans figure de cette sorte, *Non est usqueadeo mori miserum;* certes il auroit beaucoup moins de force : & la raison en est, que la première expression signifie beaucoup plus que la seconde; car elle n'exprime pas seulement cette pensée, que la mort n'est pas un si grand mal qu'on le croit, mais elle représente de plus l'idée d'un homme qui se roidit contre la mort & qui l'envisage sans effroi; image beaucoup plus vive que n'est la pensée même à laquelle elle est jointe. Ainsi, il n'est pas étrange qu'elle frape davantage, parce que l'âme s'instruit par les images des vérités, mais elle ne s'émeut guère que par l'image des mouvements.

Si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi.

Mais comme le style figuré signifie ordinairement, avec les choses, les mouvements que nous ressentons en les concevant & en parlant; on peut juger par là de l'usage que l'on en doit faire, & quels sont les sujets auxquels il est propre. Il est visible qu'il est ridicule de s'en servir dans les matières purement spéculatives, que l'on regarde d'un œil tranquile, & qui ne produisent aucun mouvement dans l'esprit; car puisque les figures expriment les mouvements de notre âme, celles que l'on mêle en des sujets où l'âme ne s'émeut point, sont des mouvements contre nature & des espèces de convulsions : c'est pourquoi il n'y a rien de moins agréable que certains prédicateurs qui s'écrient indifféremment sur tout, & qui ne s'agitent pas moins sur des raisonnements philosophiques, que sur les vérités les plus étonnantes & les plus nécessaires pour le salut.

Mais lorsque la matière que l'on traite est telle qu'elle nous doit raisonnablement toucher, c'est un défaut d'en parler d'une manière sèche, froide, & sans mouvement; parce que c'est un défaut de n'être pas touché de ce que l'on dit. Ainsi, les vérités divines n'étant pas proposées simplement pour être connues, mais beaucoup plus pour être aimées, révérées, & adorées par les hommes; il est certain que la manière noble, élevée, & figurée, dont les saints Pères les ont traitées, leur est bien plus

proportionnée qu'un ſtyle ſimple & ſans figure, comme celui des ſcolaſtiques; puiſqu'elle ne nous enſeigne pas ſeulement ces vérités, mais qu'elle nous repréſente auſſi les ſentiments d'amour & de révérence avec leſquels les Pères en ont parlé; & que, portant ainſi dans notre eſprit l'image de cette ſainte diſpoſition, elle peut beaucoup contribuer à y en imprimer une ſemblable : au lieu que le ſtyle ſcolaſtique, étant ſimple, ſec, aride, & ſans aménité, eſt moins capable de produire dans l'âme les mouvemenrs de reſpect & d'amour que l'on doit avoir pour les vérités chrétiennes. Le plaiſir de l'âme conſiſte plus à ſentir des mouvements, qu'à aquérir des connoiſſances.

Cette remarque peut nous aider à réſoudre cette queſtion célèbre entre les Philoſophes, *S'il y a des mots déshonnêtes ;* & à réfuter les raiſons des ſtoïciens, qui vouloient qu'on pût ſe ſervir indifféremment des expreſſions qui ſont eſtimées ordinairement infâmes & impudentes.

Ils prétendent, dit Cicéron, qu'il n'y a point de paroles ſales ni honteuſes. Car ou l'infamie, diſent-ils, vient des choſes, ou elle eſt dans les paroles. Elle ne vient pas ſimplement des choſes, puiſqu'il eſt permis de les exprimer en d'autres paroles qui ne paſſent point pour déshonnêtes: elle n'eſt pas auſſi dans les paroles conſidérées comme ſons; puiſqu'il arrive ſouvent qu'un même ſon, ſignifiant diverſes choſes & étant eſtimé déshonnête dans une ſignification, ne l'eſt point dans l'autre.

Mais tout cela n'eſt qu'une vaine ſubtilité, qui ne naît que de ce que les Philoſophes n'ont pas aſſez conſidéré ces idees acceſſoires, que l'eſprit joint aux idées principales des choſes; car il arrive de là qu'une même choſe peut être exprimée honnêtement par un ſon, & déshonnêtement par un autre, ſi un de ces ſons y joint quelque autre idée qui en couvre l'infamie, & ſi au contraire l'autre la préſente à l'eſprit d'une manière impudente. Ainſi, les mots d'*adultere*, d'*inceſte*, de *péché abominable*, ne ſont pas infâmes, quoiqu'ils repréſentent des actions très-infâmes; parce qu'ils ne les repréſentent que couvertes d'un voile d'horreur, qui fait qu'on ne les regarde que comme des crimes; de ſorte que ces mots ſignifient plus tôt le crime de ces actions, que les actions mêmes : au lieu qu'il y a de certains mots qui les expriment ſans en donner de l'horreur, & plus tôt comme plaiſantes que criminelles, & qui y joignent même une idée d'impudence & d'effronterie; & ce ſont ces mots-là qu'on appelle *infâmes* & *déshonnêtes*.

Il en eſt de même de certains tours par leſquels on exprime honnêtement des actions qui, quoique légitimes, tiennent quelque choſe de la corruption de la nature : car ces tours ſont en effet honnêtes, parce qu'ils n'expriment pas ſimplement ces choſes, mais auſſi la diſpoſition de celui qui en parle de cette ſorte, & qui témoigne, par ſa retenue, qu'il les enviſage avec peine, & qu'il les couvre autant qu'il peut, & aux autres & à lui-même. Au lieu que ceux qui en parleroient d'une autre manière, feroient paroître qu'ils prendroient plaiſir à regarder ces ſortes d'objets; & ce plaiſir étant infâme, il n'eſt pas étrange que les mots qui impriment cette idée ſoient eſtimés contraires à l'honnêteté. *Voyez* la *Logique* de Port-Royal. (*ANONYME.*)

(N.) TERMES PROPRES, PROPRES TERMES. *Synonymes.* Les uns & les autres ſont ceux qui conviennent à la circonſtance pour laquelle on les emploie.

Les *Termes propres* ſont ceux que l'uſage a conſacrés pour rendre preciſément les idées que l'on veut exprimer. Les *Propres termes* ſont ceux mêmes qui ont été employés par la perſonne que l'on fait parler, ou par l'écrivain que l'on cite.

La juſteſſe dans le langage exige que l'on choiſiſſe ſcrupuleuſement les *Termes propres ;* c'eſt à quoi peut ſervir l'étude des différences délicates qui diſtinguent les Synonymes. La confiance dans les citations dépend de la fidélité que l'on a à raporter les *Propres termes* des livres ou des actes que l'on allègue. (*M. BEAUZÉE.*)

TERMINAISON, ſ. f. *Grammaire.* On appelle ainſi, dans le langage grammatical, le dernier ſon d'un mot, modifié, ſi l'on veut, par quelques articulations ſubſéquentes, mais détaché de toute articulation antécédente. Ainſi, dans *Domin-us*, *Domin-i*, *Domin-o*. *Domin-e*, &c, on voit le même radical *Domin*, avec les *Terminaiſons* diſférentes *us*, *i*, *o*, *e*, & non pas *nus*, *ni*, *no*, *ne*, quoique ce ſoient les dernières ſyllabes.

Terminaiſon & *Inflexion* ſont des termes aſſez ſouvent confondus, quoique très-différents. *Voyez* INFLEXION. (*M. BEAUZÉE.*)

TERRESTRE, TERRREUX, TERRIEN. *Syn.* *Terreſtre* ſignifie qui apartient à la terre, qui vient de la terre, qui tient de la nature de la terre : les animaux *terreſtres*, exhalaiſon *terreſtre*, bile ſablonneuſe & *terreſtre*. *Terreſtre* eſt auſſi oppoſé à *Spirituel* & à *Éternel;* la plupart des hommes n'agiſſent que par des vûes *terreſtres* & mondaines. *Terreux* ſignifie qui eſt plein de terre, de craſſe; un viſage *terreux*, des mains *terreuſes*, des concombres *terreux*. Celui qui poſsède pluſieurs terres étendues, eſt un grand *Terrien :* les eſpagnols diſent que leur roi eſt le plus grand *Terrien* du monde, que le ſoleil ſe lève & ſe couche dans ſon domaine; mais il faut ajouter qu'en feſant ſa courſe, il ne rencontre que des campagnes ruinées & des contrées déſertes. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

TÉTRALOGIE, ſ. f. *Poéſie dramat. des anc.* On nommoit, chez les grecs, *Tétralogie*, quatre pièces dramatiques d'un même auteur, don les trois premières étoient des tragédies, & la

quatrième satirique ou bouffonne : le but de ces quatre pièces, d'un même poete, étoit de remporter la victoire dans les combats littéraires.

On sait que les poètes tragiques combattoient pour la couronne de la gloire aux dionysiaques, aux lénées, aux panathénées, & aux chytriaques, solennités qui, toutes, à l'exception des panathénées, dont Minerve étoit l'objet, étoient consacrées à Bacchus. Il falloit même que cette coutume fût assez ancienne, puisque Lycurgue, orateur célèbre, qui vivoit à Athènes du temps de Philippe & d'Alexandre, la remit en vigueur pour augmenter l'émulation parmi les poètes ; il accorda même le droit de bourgeoisie à celui qui seroit proclamé vainqueur aux chytriaques.

Plutarque prétend que, du temps de Thespis, qui vivoit vers la 60e. olympiade, les poètes tragiques ne connoissoient point encore ces jeux littéraires, & que leur usage ne s'établit que sous Eschyle & Phrynicus ; mais les marbres d'Oxford, ainsi qu'Horace, disent formellement le contraire. Il est vrai néanmoins que ces combats entre les auteurs ne devinrent célèbres que vers la 70e. olympiade, lorsque les poètes commencèrent à se disputer le prix par les pièces dramatiques qui étoient connues sous le nom général de *Tétralogie*, Τετραλογια.

Il est souvent fait mention de ces *Tétralogies* chez les anciens ; nous avons même, dans les ouvrages d'Eschyle & d'Euripide, quelques-unes des tragédies qui en fesoient partie. On y voit sous quel archonte elles avoient été jouées, & le nom des concurrents qui leur avoient enlevé ou disputé la victoire.

Les *Tétralogies* les plus difficiles & les plus estimées avoient chacune pour sujet une des aventures d'un même héros, par exemple, d'Oreste, d'Ulysse, d'Achille, de Pandion, *&c* : c'est pourquoi on donnoit à ces quatre pièces un seul & même nom, qui étoit celui du héros qu'elles représentoient. La Pandionide de Philoclès & l'Orestiade d'Eschyle formoient quatre tragédies, qui rouloient sur autant d'aventures de Pandion & d'Oreste.

La première des tragédies qui composoient l'Orestiade étoit intitulée *Agamemnon ;* la seconde, les *Cæphores ;* la troisième, les *Euménides.* Nous avons encore ces trois pièces ; mais la quatrième, qui étoit le drame satyrique, & intitulée *Protée*, ne se trouve plus. Or quoique, surtout dans l'Agamemnon, il ne soit parlé d'Oreste qu'en passant ; cependant comme la mort de ce prince, qui étoit père d'Oreste, est l'occasion & le sujet des Cæphores & des Euménides, on donna le nom d'*Orestiade* à cette *Tétralogie.*

Ælien (*Hist. variar. lib. II*, *c.* viij) nous a conservé le titre de deux *Tétralogies*, dont les pièces ont encore entre elles quelque affinité. Il dit qu'en la xcje. olympiade ; dans laquelle Exénète d'Agrigente remporta le prix de la course, un certain Xénoclès, qui lui étoit peu connu, obtint le prix de *Tétralogie* contre Euripide. Le titre des trois tragédies du premier étoit *Œdipe*, *Lycaon*, & *les Bacchantes*, suivies d'*Athamas*, drame satyrique. Vous voyez que ces trois pièces, quoique tirées d'histoires différentes, rouloient cependant à peu près sur des crimes de même nature. Œdipe avoit tué son père, Lycaon mangeoit de la chair humaine, & les bacchantes écorchoient quelquefois leurs propres enfants. On peut dire la même chose de la *Tétralogie* d'Euripide, dont la première tragédie avoit pour titre *Alexandre* ou *Pâris ;* la seconde, *Palamède ;* & la troisième, *les Troyennes :* ces trois sujets avoient tous raport à la même histoire, qui est celle de Troie.

Les poètes grecs fesoient aussi des *Tétralogies*, dont les quatre pièces rouloient sur des sujets différents, & qui n'avoient ensemble aucun raport direct ou indirect. Telle étoit une *Tétralogie* d'Euripide, qui comprenoit la *Médée*, le *Philoctète*, le *Dictys*, & les *Moissonneurs :* telle étoit encore la *Tétralogie* d'Eschyle, qui renfermoit pour quatre pièces les *Phynées*, les *Perses*, le *Glaucus*, & le *Prométhée.*

Le scoliaste d'Aristophane observe qu'Aristarque & Apollonius, considérant les trois tragédies séparément du drame appelé *Satyre*, les nomment des *Trilogies*, Τριλογια ; parce que les satyres, étant d'un genre comique, n'avoient aucune relation, soit pour le style soit pour le sujet, avec les trois tragédies qui étoient le fondement de la *Tétralogie.* Cependant, dans les ouvrages des anciens tragiques, il est parlé de *Tétralogie*, & jamais de *Trilogie.*

Sophocle, que les grecs nommoient *le père de la Tragédie*, en connoissoit sans doute d'autant mieux la difficulté, qu'il avoit plus approfondi ce genre d'écrire. C'est peut-être pour cette raison que, dans les combats où il disputa le prix de la Tragédie avec Eschyle, Euripide, Chærilus, Aristée, & plusieurs autres poètes, il fut le premier qui commença d'opposer tragédie à tragédie, sans entreprendre de faire des *Tétralogies.*

On peut compter Platon parmi ceux qui en avoient composé. Dans sa jeunesse, ne se trouvant point de talent pour les vers héroïques, il prit le parti de se tourner du côté de la Tragédie. Déja il avoit donné aux comédiens une *Tétralogie*, qui devoit être jouée aux prochaines dionysiaques ; mais ayant par hasard entendu Socrate, il fut si frapé de ses discours, que, méprisant une victoire qui n'avoit plus de charmes pour lui, non seulement il retira sa pièce, mais il renonça au Théâtre & se livra entièrement à l'étude de la Philosophie.

Mais les combats entre les poètes tragiques devinrent si célèbres, que, peu de temps après leur établissement, Thémistocle en ayant donné un, dans lequel Phrynicus fut couronné, ce grand capitaine crut devoir en immortaliser la mémoire par une inscription qui est venue jusqu'à nous.

La *Tétralogie* d'Euripide, dont nous avons parlé ci-dessus, fut jouée dans la 87e. olympiade, sous l'archonte Pythiodore, & l'auteur ne fut couronné que le troisième; car on ne décernoit, dans tous les combats littéraires, que trois couronnes. On sait qu'elles étoient de feuilles d'arbre, comme celles des combats gymniques : mais quelle autre récompense eût-on employée, si l'on considère la qualité des concurrents qui étoient quelquefois des rois, des empereurs, des Généraux d'armée, ou les premiers magistrats des républiques? Il s'agissoit de flatter l'amour propre des vainqueurs, & l'on y réussit par là merveilleusement. Aussi les poètes couroient après ces sortes de couronnes avec une ardeur dont nous n'avons point d'idée. Quand Sophocle, tout jeune, donna sa première pièce, la chaleur des spectateurs, qui étoient partagés entre lui & ses concurrents, obligea Cimon d'entrer dans le théâtre avec ses collègues, de faire des libations à l'honneur des dieux, de choisir pour juges dix spectateurs choisis de chaque tribu, & de leur faire prêter le serment avant qu'ils adjugeassent la couronne. Plutarque ajoûte, que la dignité des juges échauffa encore l'esprit des spectateurs & des combattants; que Sophocle fut enfin déclaré vainqueur; & qu'Eschyle, qui étoit un de ses rivaux, en fut si vivement piqué, qu'il se retira en Sicile, où il mourut peu de temps après.

Les romains n'imitèrent jamais les *Tétralogies* des grecs, vraisemblablement par la difficulté de l'exécution. Il arriva même dans la suite, chez les grecs, soit que les génies se fussent épuisés, soit que les athéniens eussent conservé un goût continuel pour les ouvrages de leurs anciens poètes tragiques; il arriva, dis-je, qu'on permit aux auteurs qui leur succédèrent, de porter au combat les pièces des anciens poètes corrigées. Quintilien assûre que quelques modernes, qui avoient usé de cette permission sur les tragédies d'Eschyle, s'étoient rendus, par ce travail, dignes de la couronne; & c'est peut-être aussi la seule à laquelle nous pouvons aspirer. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

TÉTRAMÈTRE, s. m. *Littérat.* Dans l'ancienne Poésie grèque & latine, c'étoit un vers ïambe composé de quatre pieds. *Voyez* IAMBIQUE.

Ce mot est formé du grec τεα, *quatre*, & de μετρον, *mesure*. On ne trouve de ces vers que dans les poètes comiques, comme dans Térence. (*ANONYME*)

TÉTRASTIQUE, s. m. *Belles-Lettres.* Quatrain, stance, épigramme, ou autre petite pièce de quatre vers. *Voyez* QUATRAIN. (*ANONYME.*)

THÉÂTRE ITALIEN, *Littérature.* L'on trouvera, *aux articles* POÈME DRAMATIQUE, TRAGÉDIE, COMÉDIE, PASTORALE, POÈME LYRIQUE, ce qui concerne notre Théâtre; nous allons parler, dans cet article, du Théâtre italien.

Beaucoup de gens se persuadent que toute la richesse du *Théâtre italien* consiste dans la *Mérope* de Maffei, & que nous ne saurions nommer deux comédies qui vaillent la peine d'être lues ou représentées. Pour détruire cette opinion, j'entreprends de donner des éclaircissements sur la matière dont il est question; mais auparavant il convient de retracer succinctement l'origine, les progrès, & l'état actuel du *Théâtre italien*, & de donner une espèce de catalogue de nos pièces les plus célèbres.

La Comédie est ancienne parmi nous; on en fait communément remonter l'origine jusqu'au Dante. Ce fut en 1301, qu'ayant été exilé de Florence, il composa son fameux poème qu'il intitula lui-même *Comédie*. Je n'examinerai point si ce titre convient à son ouvrage, & si le paradis, le purgatoire, & l'enfer peuvent fournir des sujets de comédie : cette question a été déja discutée. On a dit, en faveur du Dante, que la satire & le ridicule répandus dans son poème suffisoient pour en justifier le titre. Bocace appela de meme son *Amet* une comédie, quoique ce ne soit qu'une narration, & qu'il n'y ait observé aucune des règles de la Poésie dramatique. Mais pour arriver au véritable genre dont il s'agit, c'est vers le milieu du quinzième siècle que les farces commencèrent en Italie. On n'y avoit pas encore vu de Poésie en scènes, ni de théâtre dressé. Ces batelages firent l'amusement du peuple jusqu'au dix-septième siècle, sans garder cependant toujours la même forme. Après les bateleurs, les bohémiennes montèrent sur le théâtre. Toutes ces farces se jouèrent long temps à Rome & dans toute l'Italie, non seulement sous le masque, mais à visage découvert, avec une espèce de chant, sans accompagnement. Enfin l'Arioste vint, qui donna des règles & des grâces à la Comédie. Avant lui cependant il en avoit paru quelques-unes raisonnables, comme la *Calandre* du cardinal *Bibiena*, & l'*Amitié* de Jâques *Nardo*; mais le siècle de l'Arioste fut le siècle d'or de notre Théâtre. C'est alors que l'Italie vit éclorre ce nombre d'excellents poèmes, qui mirent sa gloire & sa réputation au niveau de celle des grecs & des latins. Je citerai nos meilleurs auteurs pour garants de cette comparaison. *L'Italie*, dit *Crescimbeni*, *a porté la perfection de la Comédie au point de le disputer à la Grèce & à l'ancienne Rome.* Je rappellerai le sentiment de *Gravina*, dont le goût & le discernement ne sont suspects nulle part. *Les italiens*, dit-il dans sa Poëtique, *ont un grand nombre de comédies faites sur le modèle des anciens; mais il n'y en a point où l'on retrouve plus le sel & la force comique de Plaute, que dans celles de l'Arioste, de Machiavel, de l'Arétin, de Bibiena, & du Trissin.* J'ai raporté le jugement de ces deux personnages, moins par une vaine affectation de vouloir faire l'éloge de notre Comédie, que pour les opposer aux dédains de ceux qui prononcent si légèrement contre le *Théâtre italien*.

Mais, pour reprendre le cours de l'hiſtoire, c'eſt dans ce temps de richeſſe & de fécondité que l'Italie aquit un nouveau genre de Poéſie dramatique; je veux dire la Paſtorale, qui fut inventée par le *Sintio*, & portée par le *Taſſe* à ſa dernière perfection preſque dès ſon origine. A la vérité nous avions déja vu quelque ébauche de Paſtorale dans des églogues & des comédies champêtres; mais ces pièces étoient ſi dépourvues d'ordonnance & d'action, que, ſi on excepte la pureté de la langue & quelques ſaillies, elles n'avoient rien de ce qu'il faut pour le Théâtre. A l'exemple des bergers, on introduiſit des pécheurs ſur la Scène. Bernardin *Rota*, napolitain, fut l'auteur de cette nouveauté. *Ongaro*, qui fit repréſenter ſon *Alcée* en 1582, y répandit toutes les grâces & toute la beauté dont ce genre étoit ſuſceptible. Enfin on fit entrer la Muſique dans les drames : ce fut l'époque de la corruption & de la décadence du *Théâtre italien*. Bientôt l'envie de flatter les rois & de nourrir la vanité des courtiſans, fit imaginer des héros d'une eſpèce auſſi bizarre que nouvelle; les décorations & les machines achevèrent de ſubjuguer la Poéſie; cette reine du Théâtre devint l'eſclave de la Muſique, de la Perſpective, & de tous les arts qui lui devoient être ſubordonnés. On récitoit auparaavant, on ne fit plus que chanter. Le *Jaſon* de *Cigognini*, qui parut à Veniſe en 1644, fut le premier drame de cette eſpèce exécuté publiquement; mais l'invention de la Tragédie en muſique apartient à *Rinuccini*. Le Théâtre a toujours été depuis inondé de ces pièces monſtrueuſes. *Apoſtolo Zeno*, dont on connoît la réputation ſupérieure, & l'abbé *Métaſtaſe*, poete impérial, ont réuſſi à réconcilier Polymnie avec Melpomène; ils ont banni du Théâtre les monſtres & les démons qui les défiguroient, pour y ſubſtituer le charme du ſentiment au merveilleux de la magie. Mais tel eſt cependant l'effet de leurs brillants ouvrages, que l'enchantement de la muſique, la pompe des décorations, & la richeſſe des habillements ont répandu un dégoût général ſur le plaiſir honnête de la Tragédie ſimple. Notre Théâtre eſt tellement perverti à cet égard, qu'il n'y a plus d'eſpérance que le bon goût y ramène la majeſté du véritable héroïque, ni la décence de la ſaine Comédie.

Joignez à cela que la Comédie eſt chez nous entre les mains de charlatans, ſans eſprit & ſans aucune eſpèce d'érudition, qui rempliſſent à l'inpromptu un canevas deſſiné à la hâte, & dont tout l'art conſiſte à varier des grimaces pour faire rire; tandis que les meilleurs génies ſe ſont épuiſés des mois entiers, & même des années, avant d'y réuſſir. L'entrée de la Comédie eſt d'ailleurs à ſi bas prix en Italie, que les honnêtes gens, ceux dont le goût & le ſuffrage pourroient le plus contribuer à former & à épurer le Théâtre, n'y vont point; & que ces ſortes de ſpectacles ne ſont fréquentés que par la plus groſſière populace, toujours contente, pourvu que tous les actes finiſſent par une baſtonade d'Arlequin, & la pièce par un double mariage. Mais revenons à la Tragédie.

Elle a commencé par la repréſentation des évènements de l'Hiſtoire ſainte. La plus ancienne de ces repréſentations eſt celle d'*Abraham* & *Iſaac*. *Belcari* eſt l'auteur de cette pièce, qui fut jouée pour la première fois en 1449. La ſeconde qui parut fut celle de *S. Jean* & *S. Paul*, compoſée par le vieux Laurent *de Médicis*. Ces pièces étoient aſſûrément de la plus groſſière ſimplicité; mais le ſpectacle étoit auſſi magnifique qu'on pouvoit l'attendre de ces temps-là. Les joûtes, les bals, les feſtins, le changement des décorations, les perſonnages muets, tout concouroit à la ſolennité de ces repréſentations, qui ſe feſoient la plupart du temps dans les égliſes ou dans les couvents de moines. Rien de plus extravagant & de plus curieux, par le ridicule, que ces ſortes de ſpectacles, où l'on voyoit Jéſus-Chriſt, les anges, la Vierge, & les diables jouer des rôles fort indécents. Je ne cacherai pas que j'ai dans ma bibliothèque environ trois cents pièces de ce genre burleſque, toutes des plus anciennes éditions, & qu'il y en a bien autant & peut-être davantage à Padoue, chez M. *Cempo de S. Pietro*, gentilhomme de mes amis, dont l'eſprit eſt très-cultivé, & que je nomme à titre d'homme de mérite. La Tragédie étoit dans cet attirail bizarre, lorſqu'en 1529, *George Triſſin* fit imprimer à Rome ſa *Sophonisbe*. Les beautés de cette pièce firent voir dès lors que notre langue & notre Poéſie étoient ſuſceptibles de tous les genres de perfection, quoique les Critiques prétendent que nous ſommes bien inférieurs aux grecs & aux latins du côté de la Tragédie. J'avouerai même que c'eſt le ſentiment de *Creſcimbeni*; mais j'ajoûterai ce qu'il dit, *qu'au jugement des plus ſages connoiſſeurs, les autres nations ſont auſſi loin des italiens à cet égard, que les italiens ſont près des anciens.* Notre Tragédie commença à déchoir vers le dix-ſeptième ſiècle, & la corruption des temps l'a toujours fait dégénérer depuis. Ce ſeroit ici le lieu de parler des *Oratorio* & des *Cantates*, eſpèce moderne de Poéſie dramatique; mais outre qu'elle n'a point de raport avec le Théâtre, cet examen me mèneroit trop loin: ainſi, je vas paſſer au catalogue de nos meilleures tragédies & comédies.

Je pourrois indiquer d'abord celui qu'en a donné Léon *Alacci* dans ſa *Dramaturgie*; mais malgré l'immenſité de cet index, il a fait des omiſſions innombrables. *Biſcioni* travailloit aux ſuppléments; j'ignore s'il les a finis. J'y renvoie ceux de nos Critiques qui accuſent encore leur Théâtre d'indigence. Quant à ceux qui ſont moins prèvenus & mieux diſpoſés à nous rendre juſtice, il leur ſuffira de connoître nos plus fameuſes pièces, pour avoir une idée générale de notre Littérature à cet égard.

La première qui ſe préſente eſt *Catinie*, comédie de *Polenton*, de Padoue, imprimée en 1400, ſi je ne me trompe, *in*-4°, en très-beau caractère

romain. Il s'en trouve un exemplaire très-bien conditionné dans la bibliothèque de S. Marc à Venise. Cette pièce est rare & peu connue; je ne me souviens pas que personne en ait parlé, si ce n'est *Apostolo Zeno*, dans son ouvrage contre *Fontanini*.

La seconde en date pour l'ancienneté, est le *Temple de l'Amour*, par le marquis *Galleotto de Caretto* : j'ai celle-là dans mes recueils.

Les *Écarts de l'Amour*, de *Guazzo*, & le *Timon*, de *Boiardo*, tirés des dialogues de Lucien, furent imprimés à Venise en 1528. Je crois pourtant qu'il y a une plus ancienne édition de cette seconde comédie.

Le *Cocu* (*il Becco*), & le *Pédant*, comédies de François *Belo*, imprimées à Rome en 1538.

Les *Trois Tyrans*, pièce de *Ricchi*, de Luques, imprimée en 1533, *in*-4°.

La même année, deux pièces de *Guérin*, pareillement *in*-4°, sans nom d'auteur ni d'imprimeur.

Quatre comédies (1) de l'*Arioste*, imprimées d'abord en prose, puis mises en vers, & réimprimées en 1562. La même année, l'*Écolière*, autre comédie commencée par l'*Arioste*, & finie par son frère.

Les *Ménechmes* (*i Simillimi*), comédie tirée de Plaute, imprimée en 1547, au rang des bonnes pièces d'Italie.

Le *Philosophe*, l'*Hypocrite*, le *Maréchal*, la *Courtisane*, & l'*Atlante*, comédies de l'*Arétin*, d'une très-belle édition. Trois de ces pièces ont été imprimées à Vicence, sous le nom de Louis *Tansille*, & sous le titre du *Dissimulé*, du *Sophiste*, & du *Maquignon*.

L'*Alchimiste*, de *Lombardi*; *le Médecin*, de *Castellini*; l'*Émilie* & le *Trésor*, de *Grotto* l'aveugle, sont des pièces à ne pas omettre.

Grazzini, dit le *Lasca*, a fait plusieurs comédies. La *Sorcière*, la *Sybille*, la *Bigotte*, le *Parentage*, la *Jalousie*, & la *Femme extravagante*, sont de ce nombre; mais celles qu'on regarde comme les meilleures de cet auteur, sont la *Feseuse de paniers* (la *Cosanaria*), & le *Larcin*.

La *Flore*, de Louis *Alamanni*, comédie en vers, dont la mesure singulière & bizarre fait tort au fond de la pièce.

Le *Voilier* ou le *Marchand de voiles*, de Nicolas *Masucci*, de *Recanati*; la *Veuve*, pièce du même auteur en grande partie; & la *Veuve*, par Jean B. *Cini*, sont encore d'assez bonnes comédies.

Mais un des bons auteurs du *Théâtre italien*, c'est Jean-Marie *Cecchi*. Ses comédies sont estimées pour la pureté du style & le sel des pensées : telles sont le *Valet*, le *Damoiseau*, la *Dot*, l'*Enchantement*, l'*Epouse*, les *Esprits*, la *Femme esclave* (*la Schiava*).

Louis *Dolce* est l'auteur du *Capitaine*, du *Mari*, du *Garçon*, & du *Rufiano*, pièce du second ordre.

Le *Sot* & l'*Épine* sont deux comédies qui mettent le chevalier Léonard *Salviati* parmi les auteurs comiques de la première classe.

Le *Diogène accusé*, de Melchior *Zoppio*, est une pièce de la plus rare extravagance.

La *Clitie* & la *Mandragore*, de *Machiavel*, occupent un rang distingué parmi les comédies en prose.

Il est sorti de l'Académie des sciences, connue sous le nom des *Stupides* (*gl'Intronati*), des comédies fort estimées, qui furent imprimées en deux volumes *in*-12, l'an 1611. Celles d'Alexandre *Piccolomini* passent pour les meilleures de ce recueil.

La *Nourrice*, la *Constance*, la *Femme aveugle*, par *Razzi*; le *Fourbe*, les *Extravagances de l'amour*, les *Torts des amants*, par *Casteletti*; le *Pèlerin & le Voleur*, de *Comparini*; l'*Amour écolier*, de *Martini*; & les *Deux Courtisanes*, par Louis *Dominique*; sont des meilleures comédies & des plus correctes que nous ayons.

L'*Amant furieux* & la *Fille constante*, de Raphaël *Dorghini*.

Un volume *in*-12, de 1560, contient l'*Hermaphrodite*, le *Marinier*, la *Nuit*, le *Pèlerin*.

Jean-Baptiste *de la Porte* mérite un éloge particulier; car il avoit plus de ce génie vraîment comique que la plupart de ceux que j'ai nommés. Cet auteur a fait les *deux Frères rivaux*, les *Frères ressemblants*, la *Cabaretière*, la *Charbonnière*, la *Porteuse*, la *Trompeuse*, la *Furieuse*, la *Turque*, le *More*, l'*Astrologue*, &c. Il y a aussi une comédie du *Guarini*, intitulée l'*Hydropique*. Octave d'*Isa*, de Capoue, est l'auteur du *Malmarié*, & de plusieurs autres comédies.

Je pourrois encore doubler au moins ma liste, avant de venir à nos auteurs modernes les plus connus: mais il faut faire grâce du reste; car quelle que soit la curiosité du lecteur, je doute que sa patience pût y tenir. Je vas passer à l'article des tragédies, qu'on me permettra aussi d'abréger.

Mettons à la tête de toutes nos tragédies la *Sophonisbe* du *Trissin*; & citons l'édition de 1529.

Une autre tragédie du même nom, par *Galleotto* de *Carretto*, fut imprimée en 1546.

Les *Combats de l'Amour*, tragédie de Marc *Guazzo*, 1528; *Rosemonde*, de Jean *Rucellai*, 1568.

Canacée, tragédie de M. *Sperone Speroni*, à Florence, 1546. *Il Torrismondo*, tragédie du *Tasse*, à Vérone, 1587.

L'*Athamante*, tragédie des académiciens connus sous le nom des *Enchaînés* (*Catenati*), 1579.

Romilde, tragédie de *César de Césari*, 1551.

(1) *La Cassaria, la Lena, il Negromante, e i Suppositi.*

Tancrède, Tragédie de Rodolphe *Campeggio*, à Bologne.

Progné, tragédie de Louis *Dominique*. Il traduisit une autre pièce du même nom, composée en latin par Grégoire *Corraro*, noble vénitien, dont l'ouvrage est très-rare. J'ai confronté *Dominique* avec lui-même dans ces deux tragédies ; & j'ai vu qu'il étoit dans l'une auteur original, & dans l'autre simple traducteur.

La *Sémiramis*, de Mucio *Manfrédi*, 1598.

La *Tomiris*, d'*Ingegnieri*.

La *Phèdre*, de François *Rozza*, 1578.

Almide, tragédie d'Augustin *Dolce*, 1605.

Médée, *Thyeste*, *Didon*, *Jocaste*, *Marianne*, tragédies de Louis *Dolce*.

La *Médée*, de Maffée *Galladei*, 1558.

Galatée, *Mérope*, *Polidore*, *Tancrède*, & la *Victoire*, tragédies de Pomponio *Torelli*, à Parme, 1603.

L'*Évandre*, de François *Bracciolini*, 1613.

Le *César*, de Roland *Pescetti*, à Vérone, 1594.

Le *Soliman*, de Prosper *Bonarelli*, à Florence, 1620.

L'*Aristodème*, de Charles de *Dottori*, à Padoue, 1650.

Le *Coradin*, du baron Antoine *Carache*, à Rome, 1694.

La *Mérope*, du marquis *de Maffei*, à Modène, 1714

La *Démodicée*, de Jean-Baptiste *Recanati*, noble vénitien.

Le jeune *Ulysse*, tragédie de l'abbé *Lazzarini*.

La *Polyxène*, & le *Crispus*, tragédies du marquis *Annibal*, 1715.

Palamède, *Andromède*, *Appius - Claudius*, *Papinien*, & *Servius-Tullius*, tragédies de *Gravina*, travaillées sur le modèle des grecs.

Le *Libre arbitre*, tragédie de François *Bassan*, composée de personnages allégoriques, dans un goût tout à fait singulier.

PASTORALES.

On ne peut mieux commencer cet article que par l'*Amynthe* du *Tasse*, imprimée à Paris en 1655.

Le *Pastor fido*, du chevalier *Guarini*, à Venise, 1602.

La *Phylis de Sciros*, par *Bonarelli*, 1603.

Le *Sacrifice*, pastorale d'Augustin *Beccari*, à Ferrare, 1555.

L'*Aréthuse*, d'Albert *Lollio*, à Ferrare, 1564.

L'*Eglé*, de Jean - Baptiste *Giraldi*; c'est une satire.

Le *Repentir amoureux*, pastorale de Louis *Groto*, 1583.

Calisto, 1583.

Flore, pastorale de Magdeleine *Campiglia*, 1588.

Diane (la *Cintia*), pastorale de Charles *Noci*, 1594.

Philarminde, pastorale de Rodolphe *Campeggio*, 1605.

Le *Dépit amoureux*, de François *Bracciolini*, 1597.

La *Tancia*, comédie rustique, de Michel-Ange *Buonarotti*, à Florence, 1612.

La *Pitié de Diane* (*Diana pietosa*), pastorale de Raphaël *Borghini*, à Florence, 1587.

L'*Alcée*, d'Antoine *Ongaro*, 1582.

L'*Amarante*, de *Villefranche*, à Venise, 1612. Cette pièce & la précédente sont de ces dialogues de pêcheurs, qu'on appelle en Italie *Favole pescatorie*. (*Extrait d'une lettre de M. FARETTI, noble venitien.*)

THÈME, s. m. *Grammaire*. Ce mot est grec, θέμα, & vient de τίθημι, *pono*; *Thema* (Thème), *positio*, *id quod primo ponitur*. Les grammairiens font usage de ce terme dans deux sens différents.

I. On appelle communément *Thème* d'un verbe, le radical primitif d'où il a été tiré par diverses formations. » On appelle *Thème*, en grec, le » présent d'un verbe, parce que c'est le premier » temps que l'on pose pour en former les autres ». (*Méth. gr.* de Port-Royal, *liv. V*, *ch.* vj). Il me semble qu'en hébreu le *Thème* est moins déterminé, & que c'est absolument le premier & le plus simple radical d'où est dérivé le mot dont on cherche le *Thème*.

» La manière de trouver le *Thème* (en grec) » est donc de pouvoir réduire tous les temps qu'on » rencontre, à leur présent ; ce qui suppose qu'on » sache parfaitement conjuguer les verbes en ω, » tant circonflexes que barytons, & les verbes en μι, » tant réguliers qu'irréguliers ; & qu'on connoisse » aussi la manière de former ces temps » (*ibid.*) Ainsi, l'investigation du *Thème* grec est une espèce d'analyse, par laquelle on dépouille le mot qui se rencontre de toutes les formes dont le présent aura été revêtu par les lois synthétiques de la formation, afin de retrouver ce présent radical, & par là de s'assûrer de la signification du mot que l'on a décomposé.

Par exemple, pour procéder à l'investigation du *Thème* de λυσόμενος, dont la terminaison annonce un futur premier du participe moyen : j'observe 1°. que ce temps se forme du futur premier de l'indicatif moyen, en changeant μαι en μενος; d'où je conclus qu'en ôtant μενος & substituant μαι, j'aurai le futur premier de l'indicatif moyen, λύσομαι : j'observe 2°. que ce temps de l'indicatif moyen est formé de celui qui correspond à l'indicatif actif, en changeant ω en ομαι; si je mets donc ω à la place de ομαι, j'aurai λύσω, futur premier de l'indicatif actif : j'observe enfin que ce futur en σω suppose un *Thème* en ω pur, ou en δω, τω, θω; ainsi, consultant le lexicon, je trouve λύω, *solvo*, d'où vient λύσω, puis λύσωμαι, & enfin λυσόμενος, *soluturus*.

L'investigation du *Thème*, dans la langue hébraïque, est aussi une sorte d'analyse, par laquelle on dépouille le mot proposé des lettres serviles, afin de n'y laisser que les radicales, qui servent alors à montrer l'origine & le sens du mot. Les hébraïsants entendent par lettres radicales, celles qui, dans toutes les métamorphoses du mot primitif, subsistent toujours pour être le signe de la signification objective; & par lettres serviles, celles qui sont ajoutées en diverses manières aux radicales relativement à la signification formelle, & aux accidents grammaticaux dont elle est susceptible. On peut approfondir, dans les Grammaires hébraïques, ce méchanisme, qui ne peut apartenir à l'*Encyclopédie*, non plus que celui de l'investigation du *Thème* grec.

II. Le second usage que l'on fait en Grammaire du mot *Thème*, est pour exprimer la *position* de quelque discours dans la langue naturelle, qui doit être traduit en latin, en grec, ou en telle autre langue que l'on étudie. Commencer l'étude du latin ou du grec par un exercice si pénible, si peu utile, si nuisible même, c'est un reste de preuve de la barbarie où avoient vécu nos aïeux jusqu'au renouvellement des Lettres en France, sous le règne de François I, le père des Lettres : car c'est à peu près vers ce temps que la méthode des *Thèmes* s'introduisit presque partout. Aujourdhui justement décriée par les meilleures têtes de la Littérature, personne ne peut plus ignorer les raisons qui doivent la faire proscrire, & qui n'ont plus contre elle que l'inflexibilité de l'habitude établie par un usage déja ancien. *Voyez* ÉTUDES, MÉTHODE.

» Au reste, dit du Marsais (*Préf. d'une Grammaire lat.* §. 6), » je suis bien éloigné de désapprouver, qu'après avoir fait expliquer du latin » pendant un certain temps, & après avoir fait » observer sur ce latin les règles de la Syntaxe, » on fasse rendre du françois en latin, soit de vive » voix soit par écrit. Je suis au contraire persuadé » que cette pratique met de la variété dans les » études, qu'elle fait voir de nouveau (& sous un » autre aspect) la réciprocation des deux langues, » & qu'elle exerce les jeunes gens à faire l'application des règles qu'ils ont aprises dans l'explication, & des exemples qu'ils y ont remarqués. Mais le latin, que le disciple compose, » ne doit être qu'une imitation de celui qu'il a vu » auparavant.

» Quand votre disciple sait bien décliner & bien » conjuguer, & qu'il a apris la raison des cas dont » il a remarqué l'usage dans les auteurs qu'il a » expliqués; vous ferez bien de lui donner à mettre » en latin un françois composé sur l'auteur qu'il » aura expliqué, en ne changeant guère que les » temps & quelques légères circonstances : mais il » faut lui permettre d'avoir l'original devant les » ieux, afin qu'il le puisse imiter plus aisément » Pourquoi l'empêcher d'avoir recours à son modèle? » plus il le lira, plus il deviendra habile; c'est à » vous à disposer le françois de façon, qu'il ne trouve » ni l'ouvrage tout fait ni trop éloigné de l'original ».

On peut encore, quand le disciple a aquis une certaine force, lui donner le françois de quelque chose qu'il a déja expliqué, & lui en faire retrouver le latin : vous ferez cela sur une explication du jour; peu après vous le ferez sur celle de la veille, ensuite sur une plus ancienne. Insensiblement vous pourrez lui proposer le françois de quelque trait qu'il n'aura pas encore vu, & lui en demander le latin; vous serez sûr de le bien corriger & de lui donner un bon modèle, si vous avez pris votre matière dans un bon auteur. Un maître intelligent trouvera aisément mille ressources pour être utile; le véritable zèle est un feu qui éclaire en échauffant.

» Je ne condanne donc pas, continue du Marsais (*ibid.*), » la pratique de mettre du françois » en latin; j'en blâme seulement l'abus & l'usage » déplacé ». Ainsi pense le rédacteur des *Instructions pour les professeurs de la Grammaire latine* (§. 14), faites & publiées par ordre du roi de Portugal, à la suite de son édit sur le nouveau plan des études d'Humanités, du 27 juin 1759. » Comme, pour composer en latin, il faut auparavant savoir les mots, les phrases, & les propriétés de cette langue; & que les écoliers ne » peuvent les savoir, qu'après avoir fait quelque » lecture des livres où cette langue a été déposée, » pour être comme un Dictionnaire vivant & une » Grammaire parlante : les hommes les plus habiles soutiennent en conséquence que, dans les » commencements, on doit absolument éviter de » faire faire des *Thèmes* . . . ils ne servent qu'à » molester les commençants, & à leur inspirer une » grande horreur pour l'étude; ce qu'il faut éviter » sur toutes choses, selon cet avis de Quintilien » dans ses Institutions (*lib*, I, *cap.* j, §. 4) : *Nam* » *id in primis cavere oportet, ne studia, qui* » *amare nondum potest, oderit; & amaritudinem semel præceptam, etiam ultra rudes* » *annos, reformidet* ». (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) TIMIDITÉ, EMBARRAS. *Synonymes.* La *Timidité* est la crainte de dire ou de faire quelque chose de mal. L'*Embarras* est l'incertitude de ce qu'on doit dire ou faire.

La *Timidité* ne se montre pas toujours au dehors. L'*Embarras* est toujours extérieur.

La *Timidité* tient au caractère : l'*Embarras*, aux circonstances.

On peut être *timide* sans être *embarrassé*, & *embarrassé* sans être *timide*. Exemple. Cette personne est naturellement *timide*, par considération & par réserve; mais l'usage qu'elle a du monde fait qu'elle n'a jamais l'air *embarrassé* : au contraire, cette autre personne n'est point *timide*, elle dit

dit tout ce qui lui vient à la bouche; mais elle devient *embarrassée* quand elle a dit une sottise. (*D'ALEMBERT.*)

TIRADE, s. f. *Littérature.* Expression nouvellement introduite dans la langue, pour désigner certains lieux communs dont nos poètes, dramatiques surtout, embellissent, ou pour mieux dire, défigurent leurs ouvrages. S'ils rencontrent par hasard, dans le cours d'une scène, les mots de *misère*, de *vertu*, de *crime*, de *patrie*, de *superstition*, de *prêtres*, de *religion*, &c; ils ont dans leurs porte-feuilles une demi-douzaine de vers faits d'avance, qu'ils plaquent dans ces endroits. Il n'y a qu'un art incroyable, un grand charme de diction, & la nouveauté ou la force des idées, qui puissent faire supporter ces hors-d'œuvres. Pour juger combien ils sont déplacés, on n'a qu'à considérer l'embarras de l'acteur dans ces endroits; il ne fait à qui s'adresser : à celui avec lequel il est en scène, cela seroit ridicule; on ne fait pas de ces sortes de petits sermons à ceux qu'on entretient de sa situation : au parterre, on ne doit jamais lui parler.

Les *Tirades*, quelque belles qu'elles soient, sont donc de mauvais goût; & tout homme, un peu versé dans la lecture des Anciens, les rejettera, comme le lambeau de pourpre dont Horace a dit : *Purpureus, latè qui splendeat, unus & alter assuitur pannus; sed non erat his locus.* Cela sent l'écolier qui fait l'amplification. (*ANONYME.*)

* TIRET, s. m. *Grammaire.* C'est un petit trait droit & horizontal, en cette manière —, que les imprimeurs appellent *Division*, & que quelques grammairiens nomment *Trait d'union.*

Les deux dénominations de *Division* & d'*Union* sont contradictoires, & toutes deux fondées. Quand un mot commence à la fin d'une ligne, & qu'il finit au commencement de la ligne suivante, ce mot est réellement *divisé*; & le *Tiret* que l'on met au bout de la ligne, a été regardé par les imprimeurs comme le signe de cette *Division* : les grammairiens le regardent comme le signe de l'*Union* des deux parties du mot séparées par le fait. C'est pourquoi je préfère & je crois qu'il faut préférer le mot de *Tiret*, qui ne contredit ni les uns ni les autres, & qui peut également s'accommoder aux deux points de vûe.

(¶ Quels sont les usages de ce caractère orthographique? Les voici.

I. On vient de l'indiquer. Lorsqu'il n'y a de place à la fin d'une ligne que pour une partie du mot qui doit suivre, on place au bout de cette ligne la partie qui peut y entrer, & on y ajoûte le *Tiret* pour avertir de chercher le reste du mot au commencement de la ligne suivante. Ceci demande quelques observations.

1°. Il ne faut pas mettre une lettre unique d'un mot à la fin de la ligne, pour porter le reste à la ligne suivante, comme *a-liment*, *é-tourderie*, *i-conoclaste*, *o-raison*, *u-niversel.* Il est contraire à l'unité du mot de le diviser, & le *Tiret* sert à rétablir cette unité; quand il ne reste donc à la fin d'une ligne que la place d'une lettre, il vaut mieux espacer davantage les mots précédents, & rejeter la lettre initiale à l'autre ligne où l'on aura le mot entier.

2°. Il faut bien se garder de diviser les lettres d'une même syllabe, comme *ca-use*, *ind-igné*, *atmos-phère*, *dest-ruction*; on doit diviser ainsi ces mots, *cau-se*, *indi-gné*, *atmo-sphère*; *destruction.* Chaque syllabe se prononce en une seule émission, ce qui constitue une unité indivisible.

II. On réunit par le *Tiret* les mots radicaux de certains mots composés, comme *arc-en-ciel*, *porte-manteau*, *tout-puissant*, &c. Mais c'est un véritable abus d'employer le *Tiret* entre les mots qui sont simplement en construction, comme *au devant*, *au dessous*, *au dessus*, *c'est à dire*, *vis à vis*, *peu à peu*, &c. Il semble qu'on ait voulu éviter cet abus du *Tiret* dans d'autres cas semblables; & on est tombé dans un autre, en ne fesant qu'un Tout des mots raprochés : on a écrit *auprès*, *autour*, *ensuite*, &c; & il falloit, ou, pour mieux dire, il faut écrire *au près* comme *au loin* ou comme *de près*, *au tour* comme *au bord* ou comme *du tour*; *en suite* comme *en ordre* ou *par suite*, &c.

Il y a des mots raprochés par la construction, qui doivent s'écrire séparément & sans *Tiret* quand ils ne présentent point d'autre sens que celui qui résulte du raprochement : Recommander *à Dieu*, Poser *à plomb*, Venir *à propos*, &c. Mais s'ils présentent un sens unique différent de celui du raprochement, il faut les écrire en un seul Tout : Dire *adieu* à quelqu'un, Ce mur a perdu son *aplomb*, Un heureux *apropos*, &c.

III. On met un *Tiret* après le verbe, quand il est suivi du pronom qui en est le sujet, ou des mots également subjectifs *ce* & *on*, pour quelque raison que se fasse cette transposition : *Irai-je? Viendrez-vous? Que fait-il? Aussi le croyons-nous, Puisses-tu réussir! S'y attendoient-elles? Étoit-ce moi? Sont-ce vos livres? Eût-ce été lui-même, Que dit-on?*

IV. Lorsque ces mots *il*, *elle*, *on* sont ainsi transposés après un verbe terminé par une voyelle; on place entre deux un *t* euphonique, que l'on sépare du verbe par un *Tiret* & du sujet par un autre. *M'aime-t-elle? Viendra-t-il? Les approuva-t-on? Puisse-t-il se désabuser!* C'est une faute de mettre un apostrophe au lieu du second *Tiret*, comme bien des gens le font sans réflexion. *Voyez* T.

V. Lorsqu'après les premières & secondes personnes de l'Impératif, il y a pour complément l'un des mots *moi*, *toi*, *nous*, *vous*, *le*, *la*, *lui*, *les*, *leur*, *en*, *y*; on les joint au verbe par un *Tiret* : & l'on met même un second *Tiret*, s'il y a de suite deux de ces mots pour complément

de l'Impératif. *Donne-moi*, *Dépêchez-vous*, *Flattons-nous-en*, *Transportez-vous-y*, *Accordez-la-leur*, *Rends-le-lui.* On écrit, *Faites-moi lui parler*, & non *Faites-moi-lui parler*; parce que *lui* eſt complément de *parler*, & non pas de *faites*.

VI. On attache auſſi par un *Tiret* au mot précédent les particules poſtpoſitives *ci*, *là*, *çà*, *dà*; par exemple, *ceux-ci*, *ce livre-là*, *oh-çà*, *oui-dà*. On écrit cependant *de çà*, *de là*, *venez çà*, *il ira là*, ſans *Tiret*; parce que *çà* & *là*, dans ces exemples, ſont des adverbes, & non des particules. *Voyez* PARTICULE. (*M. BEAUZÉE.*)

TMÈSE, ſ. f. C'eſt une véritable figure de diction, comptée par les grammairiens dans les eſpèces de l'Hyperbate. La *Tmèſe* a lieu, lorſque l'on coupe en deux parties un mot compoſé de deux racines élémentaires, & que l'on insère entre deux un autre mot; comme *Septem ſubjecta trioni* (Virg.) pour *ſubjecta Septentrioni*. *Voyez* HYPERBATE. (*M. BEAUZÉE.*)

TON, ſ. m. *Belles-Lettres*. Dans le langage, on appelle *Ton*, le caractère de noblesse, de familiarité, de popularité, le degré d'élévation ou d'abaiſſement qu'on peut donner à l'Élocution, depuis le bas juſqu'au ſublime. Ainſi, l'on dit que le *Ton* de la Tragédie & de l'Épopée eſt majeſtueux; que celui de l'Hiſtoire eſt noble & ſimple; que celui de la Comédie eſt familier, quelquefois populaire.

Ton ſe dit auſſi des autres caractères que l'expreſſion reçoit de la penſée, de l'image, du ſentiment. Le *Ton* triſte de l'Élégie, le *Ton* galant du Madrigal, le *Ton* léger de la plaiſanterie, le *Ton* pathétique, le *Ton* ſérieux, *&c.*

On voit par là, que non ſeulement le ſtyle peut avoir, mais qu'il doit avoir pluſieurs *Tons*, relativement aux ſujets que l'on traite & aux perſonnages qu'on fait parler. Et non ſeulement dans les divers genres & ſur des ſujets différents, mais dans le même genre & dans le même ouvrage, le ſtyle doit prendre, ſans détonner, différentes modulations.

. . . . . .*Triſtia mœſtum*
Vultum verba decent; iratum, plena minarum;
Ludentem, laſciva; ſeverum, ſeria dictu. Hor.

Ces règles de convenance ne ſe bornent pas aux ſujets que l'on traite, elles s'étendent juſqu'aux perſonnes qu'on a deſſein d'intéreſſer ou de perſuader en écrivant; & c'eſt dans ces raports que les bienſéances du ſtyle ſont ce que l'art d'écrire a de plus difficile & de plus eſſenciel: *Caput artis decere*. (Cic.)

Dans le même ſens, le langage de la ſociété a ſon *bon Ton* & ſon *mauvais Ton*. Le naturel dans la politeſſe, la délicatesse dans la louange, la fineſſe dans la raillerie, la légèreté dans le badinage, la nobleſſe & la grâce dans la galanterie, une liberté meſurée & décente dans le langage & les manières, & par deſſus tout une attention imperceptible de diſtribuer à chacun ce qui lui eſt dû de diſtinctions & d'égards; c'eſt là, par tout pays, ce que l'on peut appeler le *bon Ton*: le *mauvais Ton* eſt tout le contraire; & juſques là le *bon Ton* n'eſt autre choſe que le bon goût mis en pratique. S'il eſt donc vrai qu'il y ait un bon goût reconnu par toutes les nations cultivées, il ſembleroit que, pour s'aſſûrer d'avoir le *bon Ton*, il ſuffiroit d'aquérir le bon goût. Mais malheureuſement il n'en eſt pas ainſi; & il y a des temps où le *bon Ton* n'a preſque rien de commun avec le bon goût.

Les bienſéances, qui ſont les premières règles du bon goût, ne ſont pas toujours celles du *bon Ton*. Il y a des indécences dont la tournure eſt du *meilleur Ton* dans le monde, comme il y a des politeſſes du *Ton* le plus provincial.

Le *bon Ton*, dans ce qui s'appelle la bonne compagnie, eſt un ſyſtême de convenances, qu'elle s'eſt fait à elle-même & qui lui eſt particulier. Il interdit en général une familiarité déplacée, & par conſéquent tous les mots, tous les tours de phraſe qui ſuppoſent, dans celui qui parle, la négligence des égards qu'il doit à la ſociété. Rien n'eſt plus juſte que cette loi, lorſqu'elle n'eſt pas trop ſévère; mais quelquefois elle eſt minutieuſe, & ſe reſſent de la petiteſſe & de la vanité de l'eſprit qui la fait. D'un autre côté, il conſiſte dans une aiſance noble, qui marque, dans celui qui parle, un uſage fréquent du monde; & cette aiſance a ſes degrés de réſerve, de modeſtie, de liberté, de familiarité, qui diſtinguent, par des nuances délicates, le *bon Ton* de l'inférieur, du ſupérieur, & de l'égal. Je me contenterai d'en indiquer quelques exemples.

Lorſqu'un inferieur parle à un homme qualifié, ce n'eſt point par ſon nom, c'eſt par ſa qualité que l'uſage veut qu'il l'appelle: & au contraire, lorſque les gens de qualité parlent entre eux, c'eſt rarement par leur qualité qu'ils s'appellent, c'eſt par leur nom; ils trouveroient trop d'affectation à ſe renvoyer mutuellement leurs titres.

Dans le ſtyle même de la Tragédie, rien de plus en uſage que de dire, en parlant aux perſonnages les plus élevés; *Votre père*, *votre fils*, *votre ſœur*, *votre mère*: & dans le monde, rien n'eſt de plus mauvais *Ton*. Si vous parlez d'une mère à ſa fille, ou d'un fils à ſon père, ou d'un frère à ſa ſœur, le *bon Ton* veut que vous diſiez; *Monſieur* un tel, *Madame* une telle, comme s'ils ne leur étoient rien.

L'on voit même des gens qui ne veulent pas être appelés *mon père* & *ma mère* par leurs enfants: *Monſieur* & *Madame* leur ſemblent moins ignobles, plus diſtingués. Mais y a-t-il rien de plus commun, de plus avili que ces appellations? & les ſubſtituer aux noms ſacrés de la nature, n'eſt-ce pas la plus ridiculee des inventions de la vanité?

Le *bon Ton* du supérieur est de questionner souvent. Le *bon Ton* de l'inférieur est de ne questionner jamais, où le plus rarement possible.

Le privilège de l'égalité, de la familiarité, de la supériorité, est de parler à la seconde personne; la déférence, le respect, la grande politesse veulent qu'on parle à la troisième. C'est un usage qui nous est venu d'Italie, avec l'*excellence*, l'*éminence*, & l'*altesse*. En Allemagne, on a renchéri sur cette formule de politesse, en ajoutant le pluriel à la tierce personne, quoiqu'on ne parle qu'à un seul. *Que veulent-ils? Qu'ordonnent-elles?*

Parmi les gens qui ne sont pas très-familiers ensemble, la politesse la plus commune défend d'appeler par son nom celui à qui on adresse la parole directement & sans équivoque; mais on affecte de nommer celui à qui l'on veut faire sentir sa supériorité: cela est du *bon Ton*.

Si dans le monde on vous demande des nouvelles de votre femme, de vos enfants, de votre père; si l'on vous parle de votre procès, de la perte que vous avez faite au jeu, de l'incendie de votre maison; il est du *bon Ton* de répondre froidement, légèrement, & en peu de mots. Rien de plus ennuyeux pour les autres que de les occuper de soi. Toutes les questions qu'on vous fait sur vos intérêts personnels sont des formules de politesse dont vous devez savoir ne jamais abuser: mais si l'on veut savoir la nouvelle du jour, ou une aventure plaisante, ou une anecdote scandaleuse; étendez-vous tout à votre aise: les détails sont permis, ils sont même importants.

Depuis la Cour jusqu'à la cotterie la plus bourgeoise, la prétention du *bon Ton* s'étend. Tout le monde, il est vrai, convient que la Cour est le centre & le modèle du *bon Ton*; mais, de proche en proche, on se flatte d'avoir pris le langage & les manières de ce grand monde. C'est le ridicule que Molière a joué tant de fois, sans avoir pu le corriger. Tel homme nous parle sans cesse du *Ton* de la bonne compagnie, qui passe sa vie dans la mauvaise; telle femme se croit l'arbitre des bienséances, avec qui jamais une femme décente n'a ôsé paroître en public.

Je passe sous silence une infinité de formules qui composent le code du *bon Ton*, & dont l'Usage semble avoir tous les caprices de la Mode, mais où l'on démêle pourtant une certaine Métaphysique dont le principe est toujours le même.

Mais la Cour elle-même est-elle toujours un juge infaillible, un modèle des convenances du langage? Elle a un *Ton* qui la distingue, & qui est comme son symbole; mais son *Ton* est aussi variable que son esprit & que ses mœurs. Le *Ton* d'une Cour galante & voluptueuse n'est pas le *Ton* d'une Cour guerrière ou dévote. Le *Ton* de la Cour de Henri III n'étoit pas le *Ton* de la Cour de Henri IV; & à bien des égards, le *Ton* de la Cour de Louis XIV sous madame de Montespan, n'étoit pas le même que sous madame de Maintenon. Ce règne cependant avoit pris un caractère de dignité qui se soutint, & qui fut véritablement un modèle de bienséance.

Louis XIV, naturellement porté par l'élévation de son âme à tout ce qui étoit noble & décent, avoit perfectionné ce goût naturel dans la société des Mortemart, qui étoit l'école de l'esprit le plus épuré, le plus délicat, le plus aimable. De là cette politesse exquise, cette galanterie ingénieuse, dont il donna le *Ton* à sa Cour; & ce *Ton*, une fois donné, fut bientôt celui de la Ville. Ninon Lenclos l'avoit reçu de ses amants, madame de Maintenon l'avoit pris dans le monde & chez Ninon même. Il s'altéra sous la régence. Encore le retrouvoit-on dans la liberté même des soupers du Régent; & le tour d'esprit de ce prince en étoit un précieux reste: mais les jolies femmes, qui égayoient ses soupers, ne laissoient pas d'être d'assez mauvais modèles des bienséances du langage; & ce n'étoit pas dans leur société que Fontenelle en prenoit des leçons.

Dans une Cour polie, éclairée, élégante, le *bon Ton* sera comme la quintessence du bon goût; mais pour le rendre inaltérable, il faut, au centre même de cette Cour, une société spirituelle & dominante, qui serve de modèle & qui donne l'exemple. Alors le soin de plaire & le désir de ressembler engagera le reste du grand monde à se former sur ce modèle; & le *Ton* général de la Cour sera bon. Mais à moins d'un foyer où le goût s'épure & se conserve comme le feu sacré, & d'où il se répande & se communique, il n'est pas sûr de regarder le *Ton* même de la Cour comme une règle constamment bonne à suivre: car il peut arriver que la Cour soit diversement composée; & si le bon esprit & le bon goût n'y font la loi, il est possible que le *bon Ton* n'y soit qu'une mode fantasque & passagère, qu'un caprice aura établie, & qu'un caprice fera changer.

Dans les États républicains, le mot de *bon Ton* est inconnu. Le *Ton* dominant, bon ou mauvais, est celui du grand nombre: il est l'expression du caractère national. De même, dans les monarchies où il n'y a d'autre Cour que ce qu'exige à la rigueur la dignité du Souverain & le service de sa personne, on ne s'aperçoit presque pas de la différence de *Ton* entre la Cour & le Public. Ce n'est qu'autant que, pour le délassement & l'amusement des princes, il se forme autour d'eux une société nombreuse & agréablement oisive, que cette société se fait à elle-même un langage plus châtié, plus élégant, & plus exquis, ou seulement plus recherché. Il y avoit vraisemblablement un *bon Ton* à la Cour d'Auguste, aux soupers de Mécène; mais le *bon Ton* de la Cour d'Alexandre étoit le sien & celui de ses lieutenants. César avoit formé son goût, son esprit, son langage à l'école des orateurs; Alcibiade, à celle de Socrate. On peut remarquer même qu'à mesure qu'une Cour est

plus inoccupée, & a plus de loisir de se livrer à la recherche des objets d'agrément, son goût, plus cultivé, donne à son *Ton* plus d'élégance & plus de politesse.

En général, on doit s'attendre que, lors même que le grand monde n'aura pas, du côté de l'esprit & du goût, assez d'avantages pour se distinguer par des agréments qui ne soient qu'à lui seul, il ne laissera pas de vouloir se faire un langage qui lui soit propre; & ce langage sera, comme ses livrées, une chose de fantaisie. De là toutes les singularités minutieuses & bizarres qu'on a vues érigées en lois du bel usage & en maximes du *bon Ton.*

Quel sera donc, au milieu de tant de variations & d'incertitudes, la règle du *bon Ton* pour un homme de Lettres? La même que celle du goût; l'exemple des hommes qui, de l'aveu de tout un siècle de lumières, ont le mieux observé en écrivant les bienséances du langage. Ce n'étoit point une commère bel-esprit que Racine consultoit sur son style; c'étoit Boileau, c'étoient les écrivains de Port-Royal. Malheur à lui s'il eût pris le *Ton* des précieuses de Rambouillet, toutes persuadées qu'elles étoient de leur suffisance infaillible.

Les vrais modèles du *bon Ton*, c'est à dire des grâces nobles, de l'élégance, de l'urbanité du langage, c'est Racine lui-même, c'est madame de Sévigné, c'est madame de Maintenon, c'est Hamilton, c'est La Bruyère, c'est Voltaire, dans ce qu'il a écrit à Paris avant sa vieillesse; & si jamais leur *Ton* cessoit d'être celui du monde & de la Cour, il faudroit encore avoir le courage de s'en tenir à ces modèles.

Lorsqu'un écrivain fait parler des personnages dont le *Ton* est connu & distinctement décidé, il doit imiter leur langage: les originaux de Molière avoient droit de juger s'il les avoit bien copiés. Mais hors de là, l'homme de Lettres a lui-même le droit d'examiner, si le *Ton* de son siècle & du monde où il vit, est un bon modèle pour lui. C'est pour n'avoir pas eu cette attention & ce discernement, que Voiture a gâté son style: c'est pour avoir eu le courage opposé à la complaisance de Voiture, que Pascal a donné au sien une bonté inaltérable: son secret fut d'éviter toute manière, & de donner toujours la préférence à l'expression la plus simple & au tour le plus naturel. (*M. MARMONTEL.*)

TOPIQUE, adj. *Rhétorique.* C'est un argument probable qui se tire de plusieurs lieux & circonstances d'un fait, &c. *Voyez* LIEUX COMMUNS.

Topique se dit aussi de l'art ou de la manière d'inventer & de tourner toutes sortes d'argumentations probables. *Voyez* INVENTION.

Ce mot est formé du grec τόπος, *lieu*, comme ayant pour objet les lieux communs qu'Aristote appelle *les sièges des arguments.*

Aristote a traité des *Topiques*; & Cicéron les a commentés pour les envoyer à son ami Trébatius, qui apparemment ne les entendoit point.

Mais les Critiques observent que les *Topiques* de Cicéron quadrent si mal avec les huit livres des *Topiques* qui passent sous le nom d'Aristote, qu'il s'ensuit nécessairement, ou que Cicéron ne s'est point entendu lui-même, ce qui n'est guère probable, ou que les livres des *Topiques* attribués à Aristote, ne sont point tous de ce dernier.

Cicéron définit la *Topique*, *L'art d'inventer des arguments; Disciplina inveniendorum argumentorum.*

La Rhétorique se divise aussi quelquefois en deux parties; qui sont le jugement, appelé *Dialectique*, & l'invention, appelée *Topique. Voyez* RHÉTORIQUE.

Voici ce qu'en dit pour & contre le P. Lami de l'Oratoire, dans sa *Rhétorique*, liv. *V*, ch. *v.*

» On ne peut douter que les avis que donne » cette Méthode n'ayent quelque utilité: ils font » prendre garde à plusieurs choses, dont on peut tirer » des argumentations; ils montrent comme l'on peut » tourner un sujet de tous côtés, & l'envisager » par toutes ses faces. Ainsi, ceux qui entendent » bien la *Topique* peuvent trouver beaucoup de » matière pour grossir leurs discours: il n'y a » rien de stérile pour eux; ils peuvent parler sur » ce qui se présente, autant de temps qu'ils le voudront.

» Ceux qui méprisent la *Topique* ne contestent » point sa fécondité; ils demeurent d'accord qu'elle » fournit une infinité de choses: mais ils soutiennent que cette fécondité est mauvaise, que ces » choses sont triviales, & que par conséquent la » *Topique* ne fournit que ce qu'il ne faudroit pas » dire. Si un orateur, disent-ils, connoît à fond » le sujet qu'il traite . . . . il ne sera pas nécessaire qu'il consulte la *Topique*, qu'il aille de » porte en porte fraper à chacun des lieux communs, où il ne pourroit trouver les connoissances nécessaires pour décider la question dont » il s'agit. Si un orateur ignore le fond de la » matière qu'il traite, il ne peut atteindre que la » surface des choses; il ne touchera point le nœud » de l'affaire: de sorte qu'après avoir parlé long » temps, son adversaire aura sujet de lui dire ce » que S. Augustin disoit à celui contre qui il » écrivoit: Laissez ces lieux communs, qui ne » disent rien; dites quelque chose; opposez des » raisons à mes raisons; & venant au point de la » difficulté, établissez votre cause, & tâchez de » renverser les fondements sur lesquels je m'appuie. » *Separatis locorum communium nugis, res cum* » *re, ratio cum ratione, causa cum causâ confligat.*

» Si l'on veut dire, en faveur des lieux communs, » qu'à la vérité ils n'enseignent pas tout ce qu'il » faut dire, mais qu'ils aident à trouver une infinité de raisons qui se fortifient les unes les » autres: ceux qui prétendent qu'ils sont inutiles, » répondent que, pour persuader, il n'est besoin » que d'une seule preuve qui soit forte & solide;

» & que l'Éloquence consiste à étendre cette preuve, » & à la mettre dans son jour afin qu'elle soit » aperçue : car les preuves qui sont communes » aux accusés & à ceux qui accusent, dont on peut se » servir pour détruire & pour établir, sont foibles; » or celles qui se tirent des lieux communs sont de » cette nature ».

D'où il conclut que la *Topique* approche fort de cet art de Raymond Lulle, dont l'auteur de la *Logique* de Port-Royal a dit, que c'étoit un art qui aprend à discourir sans jugement des choses qu'on ne sait point. Or il est bien préférable, dit Cicéron, d'être sage & de ne pouvoir parler, que d'être parleur & d'être impertinent. *Mallem indisertam sapientiam quam stultitiam loquacem.*

La *Topique* est reléguée dans les écoles, & les grands orateurs ne suivent pas cette route pour arriver à la belle Éloquence. (*Anonyme.*)

(N.) TOPOGRAPHIE, s. f. Espèce particulière de Description, qui a pour objet le lieu de la scène où un évènement s'est passé. *Voyez* Description.

Dans le réduit obscurt d'une alcove enfoncée,
S'élève un lit de plume à grands frais amassée;
Quatre rideaux pompeux, par un double contour,
En défendent l'entrée à la clarté du jour.

Boileau.

Voici une *Topographie* de la main de Bossuet : *Quel objet se présente à mes ieux? Ce ne sont pas seulement des hommes à combattre : ce sont des montagnes inaccessibles; ce sont des ravines & des précipices d'un côté; c'est, de l'autre, un bois impénétrable, dont le fond est un marais; & derrière des ruisseaux, de prodigieux retranchements : ce sont partout des forts élevés, & des forêts abattues qui traversent des chemins affreux; & au dedans, c'est Merci avec ses braves bavarois, enflés de tant de succès & de la prise de Fribourg.*

En voici une autre de Fléchier, dans l'Oraison funèbre de la reine : *Voyons-la dans ces hopitaux où elle pratiquoit ses miséricordes publiques : dans ces lieux, où se ramassent toutes les infirmités & tous les accidents de la vie humaine; où les gémissements & les plaintes de ceux qui souffrent, remplissent l'âme d'une tristesse importune; où l'odeur qui s'exhale de tant de corps languissants, porte dans le cœur de ceux qui les servent le dégoût & la défaillance; où l'on voit la douleur & la pauvreté exercer à l'envi leur funeste empire; & où l'image de la misère & de la mort entre presque par tous les sens.*

On peut voir encore, dans le Télémaque (*L.* xviij), la belle *Topographie* des environs de la caverne de l'Achéron, & une infinité d'autres dont est rempli ce livre admirable, où brillent également l'humanité, les grâces, & la sagesse.

Topographie est tiré du grec τόπος, *locus*, & γράφω, *scribo* ou *pingo*; le sens littéral du mot est donc *Description d'un lieu.* (*M. Beauzée.*)

(N.) TOUT, CHAQUE. *Synon.* Ces deux mots désignent également la totalité des individus de l'espèce exprimée par le nom appellatif avant lequel on les place. Voilà jusqu'où va la synonymie de ces deux termes.

Mais *Tout* suppose uniformité dans le détail, & exclut les exceptions & les différences : *Chaque*, au contraire, suppose & indique nécessairement des différences dans le détail.

Tout homme a des passions; c'est une suite nécessaire de la nature humaine. *Chaque homme* a sa passion dominante; c'est une suite nécessaire de la diversité des tempéraments. (*M. Beauzée.*)

(N.) TOUT, TOUT LE, TOUS LES. *Syn.* Quoique le mot *Tout* désigne toujours une totalité; il la marque cependant diversement, selon la manière dont il est construit.

Tout, au singulier & employé sans l'article *le* avant un nom appellatif, est lui-même article universel collectif; il marque la totalité des individus de l'espèce signifiée par le nom, & les fait considérer sous le même aspect & comme susceptibles du même attribut, sans aucune différence distinctive.

Tout, au singulier & suivi de l'article indicatif *le* avant un nom appellatif, est alors un adjectif physique qui exprime la totalité, non des individus de l'espèce, mais des parties intégrantes qui constituent l'individu.

De là vient l'énorme différence de ces deux phrases : » *Tout homme* est sujet à la mort, *Tout* » *l'homme* est sujet à la mort ». La première veut dire, qu'il n'y a pas un seul homme qui ne soit sujet à la mort; vérité dont la méditation peut avoir une influence utile sur la conduite des hommes. La seconde signifie qu'il n'y a aucune partie de l'homme qui ne soit sujète à la mort; erreur dont la croyance pourroit entrainer les plus grands désordres.

Tous, au pluriel & suivi de *les* avant un nom appellatif, reprend la fonction d'article universel collectif, & marque la totalité des individus de l'espèce sans exception, comme *Tout* sans *Le* au singulier : voici la différence qu'il y a alors entre les deux nombres.

Tout, au singulier, marque la totalité physique des individus de l'espèce, dans le cas où l'attribut est en matière nécessaire & c'est pour cela qu'alors on ne doit pas le joindre à *Le* qui a la même destination (*voyez* Le, La, Les); il y auroit périssologie, puisqu'il y auroit inutilement double indication du même point de vûe. *Tous*

les, au pluriel, marque la totalité physique des individus de l'espèce, dans les cas où l'attribut est en matière contingente : *Les* est alors le signe convenu de la possibilité des exceptions; mais cête possibilité peut exister sans le fait; & pour le marquer, quand il est nécessaire, on joint *Tous* avec *Les*, afin de déclarer formellement exclues les exceptions que *Lès* pourroit faire soupçonner.

S'il est question, par exemple, d'un détachement de trois-cents hommes, que l'on a d'abord crus enlevés avec leurs équipages; il y aura bien de la différence entre dire : » *Les soldats* reparurent, mais *les bagages* ne revinrent pas »; & dire » *Tous les soldats* reparurent, mais *tous les bagages* ne revinrent pas ».

Par la première phrase, on fait entendre seulement que le gros de la troupe reparut, sans répondre numériquement des trois-cents; & que rien des bagages ne revint, ou du moins qu'il en revint bien peu de chose : par la seconde phrase, on assûre sans exception que les trois-cents soldats reparurent, mais on fait entendre qu'il ne revint qu'une partie des bagages. Dans la première, on affirme la rentrée de la totalité morale des soldats, & l'on nie le retour de la totalité morale des bagages : dans la seconde, on assûre la rentrée de la totalité physique des trois-cents soldats, & l'on nie le retour de la totalité physique des bagages. (*M.* Beauzée.)

* TRADUCTION, VERSION. *Synonymes.* (¶ La *Traduction* est en langue moderne; & la *Version*, en langue ancienne. Ainsi, la Bible françoise de Saci est une *Traduction;* & les Bibles latines, grèques, arabes, & syriaques, sont des *Versions.*

Les *Traductions*, pour être parfaitement bonnes, ne doivent être ni plus ornées ni moins belles que l'original. Les anciennes *Versions* de l'Écriture sainte ont aquis presque autant d'autorité que le texte hébreu.

Une nouvelle *Traduction* de Virgile & d'Horace pourroit encore plaire après toutes celles qui ont paru. L'auteur & le temps de la *Version* des Septante sont inconnus.) (*L'abbé* Girard.)

On entend également, par ces deux mots, la copie, qui se fait dans une langue, d'un discours premièrement énoncé dans une autre; comme d'hébreu en grec ou en latin, de grec en latin ou en françois, du latin en françois ou en italien, *&c.* Mais l'Usage ordinaire nous indique que ces deux mots diffèrent entre eux par quelques idées accessoires, puisque l'on emploie l'un en bien des cas où l'on ne pourroit pas se servir de l'autre. On dit, en parlant des saintes Écritures, La *Version* des Septante, La *Version* vulgate; & l'on ne diroit pas de même, La *Traduction* des Septante, La *Traduction* vulgate : on dit, au contraire, que Vaugelas a fait pour son temps une bonne *Traduction* de Q. Curce, & l'on ne pourroit pas dire qu'il en a fait une bonne *Version.*

(¶ L'abbé Girard croit que les *Traductions* sont en langue moderne; & les *Versions*, en langue ancienne : il n'y voit point d'autre différence. Pour moi, je crois que celle-la même est fausse : puisque l'on trouve, par exemple, dans Cicéron, de bonnes *Traductions* latines de quelques morceaux de Platon; & que l'on fait faire aux jeunes étudiants des *Versions* du grec & du latin dans leur langue maternelle.)

Il me semble que la *Version* est plus littérale, plus attachée aux procédés propres de la langue originale, & plus asservie dans ses moyens aux vûes de la construction analytique; & que la *Traduction* est plus occupée du fond des pensées, plus attentive à les présenter sous la forme qui peut leur convenir dans la langue nouvelle, & plus assujétie dans ses expressions aux tours & aux idiotismes de cette dernière langue.

La *Version* littérale trouve ses lumières dans la marche invariable de la construction analytique, qui sert à lui faire remarquer les idiotismes de la langue originale & à lui en donner l'intelligence, en remplissant ou indiquant le remplissage des vides de l'Ellipse, en supprimant ou expliquant les rédondances du Pléonasme, en ramenant ou rappelant à la rectitude de l'ordre naturel les écarts de la construction usuelle.

La *Traduction* ajoûte, aux découvertes de la *Version* littérale, le tour propre du génie de la langue dans laquelle elle s'explique : elle n'emploie les secours analytiques, que comme des moyens qui font entendre la pensée; mais elle doit la rendre, cette pensée, comme on la rendroit dans le second idiome, si on l'avoit conçue de soi-même sans la puiser dans une langue étrangère. Il n'en faut rien retrancher, il n'y faut rien ajouter; ce ne seroit plus ni *Version* ni *Traduction*, ce seroit un Commentaire ou une Imitation.

(¶ La *Version* ne doit être que fidèle & claire. La *Traduction* doit avoir de plus de la facilité, de la convenance, de la correction, & le ton propre à la chose conformément au génie du nouvel idiome.)

L'art de la *Traduction* suppose nécessairement celui de la *Version;* & de là vient que les premiers essais de *Traductions* que l'on fait faire aux jeunes gens dans les collèges, du grec ou du latin en françois, sont très-bien nommés des *Versions :* ces premiers essais ne peuvent & ne doivent être autre chose.

Les *Versions* latine, grèque, arabe, syriaque, *&c.* de l'Écriture sainte, n'en sont pas des *Traductions;* parce que les auteurs ont tâché, par respect pour le texte sacré, de le suivre littéralement, & de mettre en quelque sorte l'hébreu même à la portée du vulgaire sous les simples apparences

du latin, du grec, de l'arabe, du syriaque, *&c*, dont ils empruntoient les mots : mais ce n'étoit pas leur intention de raprocher l'hébraïsme du génie de la langue dans laquelle ils écrivoient. *Miserunt judæi ab Jerosolimis sacerdotes & levitas ad eum, ut interrogarent eum : Tu quis es ?* (Joan. I. 19) Voilà des mots latins, mais point de latinité, parce que ce n'étoit point l'intention de l'auteur ; c'est l'hébraïsme tout pur qui perce d'une manière évidente dans cette interrogation directe, *Tu quis es ?* les latins auroient préféré le tour oblique, *quis esset;* & alors ils auroient dit *ut quærerent ab eo* ou quelque autre phrase latine, au lieu de *ut interrogarent eum :* mais l'intégrité du texte original auroit été compromise.

Nous pouvons donc avoir en françois *Version* & *Traduction* du même texte, selon la manière dont on le rendroit dans notre langue. Tenons-nous-en au même verset.

Les juifs lui envoyèrent de Jérusalem des prêtres & des lévites, afin qu'ils le questionnassent, Qui es-tu ? Voilà la *Version* françoise.

Adaptons le tour de notre langue à la même pensée, & disons : *Les juifs lui envoyèrent de Jérusalem des prêtres & des lévites, pour lui demander qui il étoit :* & nous en aurons une *Traduction* françoise.

» Quand il s'agit, dit l'abbé Batteux (*Cours de Bell. Lettr.* Part. *III*, sect. *jv*), » de représenter dans une autre langue les choses, les » pensées, les expressions, les tours, les tons » d'un ouvrage ; les choses telles qu'elles sont, » sans rien ajouter, ni retrancher, ni déplacer ; » les pensées dans leurs couleurs, leurs degrés, » leurs nuances ; les tours qui donnent le feu, » l'esprit, la vie au discours ; les expressions naturelles, figurées, fortes, riches, gracieuses, » délicates, *&c ;* & le tout d'après un modèle qui » commande durement, & qui veut qu'on lui » obéisse d'un air aisé : il faut, sinon autant de » génie, du moins autant de goût pour bien *tra-* » *duire* que pour composer. Peut-être même en » faut-il davantage. L'auteur qui compose, con- » duit seulement par une sorte d'instinct toujours » libre, & par sa matière qui lui présente des » idées qu'il peut accepter ou rejeter à son gré, » est maître absolu de ses pensées & de ses ex- » pressions : si la pensée ne lui convient pas, ou » si l'expression ne convient pas à la pensée, il » peut rejeter l'une & l'autre ; *quæ desperat trac-* » *tata nitescere posse relinquit.* Le *Traducteur* » n'est maître de rien ; il est obligé de suivre » partout son auteur, & de se plier à toutes ses » variations avec une souplesse infinie. Qu'on en » juge par la variété des tons qui se trouvent né- » cessairement dans un même sujet, & à plus forte » raison dans un même genre . . . . Pour rendre » tous ces degrés, il faut d'abord les avoir bien » sentis, ensuite maitriser à un point peu commun » la langue que l'on veut enrichir de dépouilles » étrangères. Quelle idée donc ne doit-on pas » avoir d'une *Traduction* faite avec succès ? »

Rien de plus difficile en effet & rien de plus rare qu'une excellente *Traduction*, parce que rien n'est ni plus difficile ni plus rare, que de garder un juste milieu entre la licence du commentaire & la servitude de la lettre. Un attachement trop scrupuleux à la lettre détruit l'esprit, & c'est l'esprit qui donne la vie : trop de liberté fait disparoître les traits caractéristiques de l'original, & l'on en fait une copie infidèle.

(¶ En général, on ne sauroit se tenir trop près du texte original qu'on veut *traduire*, tant qu'on peut le faire sans choquer le génie de la langue dans laquelle on prétend le faire passer. C'est le moyen le plus sûr & peut-être l'unique, pour me servir des termes de l'abbé Batteux, » de repré- » senter les choses, les pensées, les expressions, » les tours, les tons d'un ouvrage ; les choses » telles qu'elles sont, sans rien ajouter, ni retran- » cher, ni déplacer ; les pensées dans leurs cou- » leurs, leurs degrés, leurs nuances ; les tours qui » donnent le feu, l'esprit, la vie au discours ; les » expressions naturelles, figurées, fortes, riches, » gracieuses, délicates, *&c* ». Aussi est-ce, au jugement des plus grands maîtres, une loi inviolable de l'art de *traduire*, & presque la seule sur laquelle ils insistent distinctement.

Cicéron, parlant de son travail sur les harangues que Démosthène & Eschine avoient prononcées l'un contre l'autre, » Je les ai rendues, dit-il, non » en simple *Traducteur*, mais en orateur ; avec » le même fonds de pensées, présentées sous les » mêmes formes qui en sont comme les caractères » distinctifs, & avec des expressions conformes au » génie de notre langue : ainsi, je n'ai point été » astreint à rendre mot pour mot, mais j'ai con- » servé le genre & l'énergie de tous les termes ; » car je me suis cru comptable au lecteur, non » du nombre des mots, mais, pour ainsi dire, » de leur poids ». *Nec converti ut* Interpres, *sed ut orator ; sententiis iisdem, & earum formis tanquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis : in quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omnium verborum vimque servavi ; non enim ea me annumerare lectori putavi oportere, sed tanquam appendere.* De opt. gen. Orat. V. 14.

Si l'orateur romain s'est permis de s'éloigner du texte littéral, ce n'est donc que parce qu'il ne prétendoit pas faire une simple *Traduction ;* il vouloit, sur les idées des deux orateurs grecs, essayer les couleurs que la langue latine pouvoit substituer au coloris de l'atticisme. Dès qu'il se propose de *traduire*, il s'astreint à la fidélité la plus scrupuleuse & il s'attache étroitement à la lettre. *Totidem fere verbis* interpretatus *sum*, dit-il dans un endroit (II. *De fin.* xxxj. 100.) Et dans un autre (III. *Tusc.* xviij. 41) : *Fungar enim jam*

Interpretis *munere, ne quis me putet fingere*; réflexion qui fait sentir le besoin de la fidélité dans une *Traduction*, pour inspirer au lecteur une juste confiance : il donne ensuite à sa manière le passage qu'il annonce, puis il conclut : *Hæc Epicuro confitenda sunt ; aut ea, quæ modo* EXPRESSA AD VERBUM *dixi, tollenda de libro.* (*Ibid.* xjx. 43.) On voit que sa fidélité consiste à rendre exactement le sens de chaque mot; *expressa ad verbum*.

Horace est évidemment du même avis, dans ce passage de son *Art poétique* (131—134), si souvent allégué à contre-sens;

Publica materies privati juris erit ; si
Nec circa vilem patulumque moraberis orbem,
Nec VERBUM VERBO *curabis* REDDERE FIDUS INTERPRES;

on voit bien que le dernier vers expose la manière dont doit procéder un fidèle *Traducteur* : c'est ainsi que l'a interprété Jouvenci; *si non exscribas ad verbum singulas scriptoris quem tibi delegeris imitandum sententias, perinde quasi* FIDELIS INTERPRES, *non poëta, fores.* Jean Bond, dont le commentaire est si fort estimé, l'entend de la même manière; *si non studebis, ut* FIDUS INTERPRES, *auctorem tuum, quem imitandum tibi proposuisti,* VERBATIM EXPRIMERE.

Je ne dois pas dissimuler que le P. Sanadon pense, d'après M. Dacier, qu'Horace blâme ici cette fidélité superstitieuse des *Traducteurs* qui suivent trop la lettre : » En effet, dit l'académicien, » les mots & les syllabes des plus excellents originaux ne sont de l'essence de la chose que dans » l'esprit des pédants ».

Oui sans doute, Horace blâme ici l'attachement scrupuleux à la lettre, dans un poète qui prétend s'approprier une matière déja connue & traitée, parce qu'il ne doit être qu'imitateur : mais loin de condanner cet attachement dans un *Traducteur*, il en tire un éloge, *fidus Interpres*; selon lui, *verbum verbo reddere* est un devoir qu'exige d'un *Traducteur* la *fidélité* qu'il doit à son original. M. Dacier cite pourtant en faveur de son opinion un passage de Cicéron; & c'est le même que j'ai cité plus haut (*De opt. gen. Orat.* V. 14), pour établir au contraire la nécessité de s'en tenir autant qu'il est possible au sens littéral : je prie le lecteur de voir qui en a mieux saisi l'esprit, de M. Dacier ou de . . . ce n'est pas *de moi* que je veux dire, mais de Cicéron, qui s'est assujéti au littéral quand il s'est proposé de *traduire*; faut-il mettre ce grand homme au nombre des pédants ? & cette qualification ne convient-elle pas plus tôt à un littérateur qui cite les anciens à contre-sens ? Je dis à *contre-sens*, & j'en ai pour garant M. Huet, ce prélat aussi distingué par son goût que par son érudition. Voici son commentaire sur le texte de Cicéron :

Unde illud prorsùs efficitur, quicumque sententiis iisdem & earum formis, verbis ad vernaculam consuetudinem aptis, vi verborum & genere servato, iisque appensis non numeratis, auctorem convertat ; eum Oratorem, si forte, aut aliud quidvis agere, non Interpretem : *quisquis vero non sententias modo sententiis exæquet, sed* verbum *etiam* pro verbo reddat; *nec verba solum appendat lectori, sed annumeret; eum demum* Interpretis *munere fungi.* Interpretis *autem neque officium neque nomen his orationibus affectare se palàm declarat Cicero ; ut ex his etiam clariùs liquet, quæ habentur in ejusdem præfationis calce.* Quæ si à græcis omnia conversa non erunt, tamen ut generis ejusdem sint elaboravimus. (*De Interpret.* I, pag. 47.)

Essayons de faire l'application de cette règle, bien constatée, à quelques *Traductions* estimées.

I. *Investigemus hunc igitur, Brute, si possumus, quem nunquam vidit Antonius, aut qui omninò nullus unquam fuit : quem si imitari atque exprimere non possumus, (quod idem ille vix Deo concessum esse dicebat) ; at qualis esse debeat poterimus fortasse dicere.* (Cic. *Orat.* V. 19.)	Cherchons donc, mon cher Brutus, cet orateur qu'Antoine n'avoit jamais vu, ou plus tôt qui n'a jamais existé : & si nous ne pouvons en donner une vive & fidèle peinture, (talent qui, au raport de ce grand homme, étoit à peine accordé à la Divinité); tâchons du moins d'en marquer ici les caractères & les attributs. (*Trad. de* l'Orateur, *par l'abbé* Colin.)

On voit d'abord que le *Traducteur* n'a tenu aucun compte des deux mots *si possumus* du premier membre : première infidélité.

Il me semble en second lieu que ces mots, *quem si imitari atque exprimere non possumus*, ne désignent pas la peinture oratoire que Cicéron ou tout autre pourroit faire de l'Orateur parfait, & dont toutefois le *Traducteur* donne l'idée : car 1°. l'intention de Cicéron est de donner en effet dans son ouvrage une peinture fidèle de l'Orateur; 2°. il seroit d'autant plus ridicule d'accorder à peine à la Divinité le talent de peindre l'Orateur, qu'il doit être bien plus difficile encore d'en avoir le mérite original; 3°. quand Cicéron ajoûte, *qualis esse debeat poterimus fortasse dicere*, il promet effectivement cette peinture, & ne désespère pas de la rendre fidèle. Le mot *exprimere* me semble avoir trompé l'abbé Colin : mais le sens en étoit bien clairement déterminé; 1°. par *imitari*, qui y est joint comme à peu près synonyme; 2°. par le principe que Cicéron a adopté de Platon, & qu'il annonce comme la règle qu'il va suivre : *Perfectæ eloquentiæ speciem animo videmus, effigiem auribus quærimus. Imitari* c'est Imiter; & *Exprimere* c'est Montrer au dehors, Rendre sensible, Réaliser sensiblement l'idée abstraite de l'Orateur

l'Orateur parfait. Je crois donc que Cicéron veut dire : » Et quoique nous ne puissions imiter cet » Original ni le réaliser (ce qu'Antoine croyoit » à peine possible à la Divinité) ; peut-être viendrons-nous à bout du moins d'en exposer les qualités nécessaires ».

1°. Je rends le *Si* latin par *Quoique* : on sait bien qu'il a souvent cette signification ; & c'est l'opposition apparente des deux membres réunis par cette conjonction, qui en détermine ici le sens comme partout ailleurs.

2°. La manière dont je *traduis* la parenthèse, me semble rendre le sens de Cicéron & celui d'Antoine d'une manière plus raisonnable & plus digne d'eux que celle de l'abbé Colin : il n'étoit pas possible que deux hommes aussi éclairés ne crussent pas Dieu même assez parfait pour être excellent orateur, & encore moins pour en donner une vive & fidèle peinture ; mais il est possible que l'un & l'autre ayent voulu employer l'Hyperbole, pour mieux marquer l'impossibilité où sont les hommes de réaliser parfaitement l'idée complète de l'Orateur : c'est tout ce que le *Traducteur* devoit remarquer dans sa note, en observant que le *vix Deo* ne tendoit qu'à assûrer plus énergiquement cette impossibilité. Au reste, *idem ille* n'est pas rendu par *ce grand homme ;* & c'étoit mal choisir le moment de qualifier ainsi Antoine, que d'attendre qu'on lui fît dire une impiété ou au moins une absurdité.

3°. *Fortasse poterimus* n'est point rendu par *Tâchons du moins ;* il l'est plus fidèlement par *Peut-être viendrons-nous à bout :* mais cela ne pourroit plus aller après *Si nous ne pouvons en donner une vive & fidèle peinture ;* il y auroit eu contradiction. Cela même bien considéré devoit ramener le *Traducteur* sur ses pas, & lui faire corriger le premier membre, plus tôt que de dénaturer le second. Cette rectification d'une partie par la comparaison d'une autre ne peut-elle pas être regardée comme un principe dans l'art de *traduire ?*

II. Les cas équivoques & les ponctuations mal entendues des éditeurs peuvent quelquefois tromper un *Traducteur :* alors il n'a point d'autre ressource qu'une saine Logique, & l'équité de croire que l'auteur original n'a pas déraisonné.

Nescire autem quid antea quam natus sis acciderit, id est semper esse puerum. Quid enim est ætas hominis, nisi memoria rerum veterum cum superiorum ætate contexitur ? (Cic. *Ibid.* xxxjv. 120.)	Que saurions-nous en effet dans la courte durée de la vie, si, à la connoissance de ce qui est arrivé du temps de nos pères, nous ne joignions encore celle des siècles plus reculés ? (*Traduct. de l'abbé* Colin.)

C'est ainsi qu'est ponctué & orthographié le texte de Verburge, suivi par l'abbé Colin, qui a *traduit* en conséquence. Il suppose que *memoria* est au nominatif comme sujet du verbe *contexitur :* que par conséquent Cicéron a voulu dire *memoria contexitur cum ætate ;* ce qui est allier des choses inalliables, comme *Humano capiti cervicem pictor equinam jungere :* il prétend en outre lier l'ancien avec l'ancien, *memoria rerum veterum cum superiorum ætate ;* ce qui est une vraie battologie.

Mettez *memoriâ* à l'ablatif, & changez la ponctuation ; 1°. en mettant deux points après *puerum*, parce que ce qui suit est le dèvelopement de ce qui précède ; 2°. en mettant *memoriâ rerum veterum* entre deux virgules, parce que ces mots n'expriment plus qu'un moyen : rien de plus simple alors ni de plus raisonnable que la *Traduction* de ce morceau.

Nescire autem quid antea quam natus sis acciderit, id est semper esse puerum : quid enim est ætas hominis, nisi, memoriâ rerum veterum, cum superiorum ætate contexitur ?	Or ignorer ce qui s'est passé avant votre naissance, c'est être dans une enfance perpétuelle : car qu'est-ce que la vie de l'homme, si, par la connoissance de l'histoire ancienne, elle ne se joint à l'âge des premiers hommes ?

On ne trouve plus ici les disparates de la première leçon : 1°. *ætas hominis cum superiorum ætate contexitur*, & c'est allier des choses alliables ; 2°. la battologie disparoît absolument.

III. Il faut respecter & conserver l'ordre des idées de l'original ; cet ordre a toujours ses raisons.

Est quod Cæsar non suum videat, tandemque Imperium principum quam patrimonium majus est (Plin. Panegyr. *cap.* 50.)	Il y a dans le monde quelque chose qui ne vous apartient pas, & le patrimoine des Césars est moins étendu que leur Empire. (*Bouhours, Man. de bien penser.* Dial. II.)

Il y a d'abord deux fautes contre la fidélité : la première, en ce que le *Traducteur* adresse la parole au prince, ce que ne fait pas l'auteur latin ; la seconde, en ce qu'il renverse l'image du dernier membre.

1. Pline dit simplement, *Est quod Cæsar non suum videat ;* & il me semble qu'il y a bien plus de délicatesse dans cette louange indirecte, que dans le compliment direct du jésuite : ce que dit celui-ci a l'air d'une pure flatterie ; au lieu que le consul, en parlant de César, semble prendre le monde à témoin, & sauve ainsi les apparences de la flatterie. Ajoutons qu'il y a dans le texte un *videat* qui n'est pas rendu en françois, & qui est pourtant essenciel : ce n'est point à l'insu de César qu'il y a quelque chose qui ne lui apartient pas, ce n'est pas qu'il ne connoisse les biens de ses sujets ; il voit tout, mais il règle ses désirs & l'exercice de son pouvoir sur les principes de

l'équité : tout cela est implicitement renfermé dans le *videat ;* en quoi le prince seroit-il louable, s'il n'avoit épargné que ce qu'il n'auroit pas connu ? Il falloit donc *traduire* simplement : *César peut voir quelque chose qui ne lui apartient pas ;* & il ne falloit pas ajouter *dans le monde*, dont Pline n'a fait ni dû faire la moindre mention.

2. Pour ce qui est du dernier membre, le Panégyriste latin dit : *Et enfin l'Empire de nos princes est plus étendu que leur patrimoine.* Pourquoi le *Traducteur* lui fait-il dire que *le patrimoine des Césars est moins étendu que leur Empire ?* C'est renverser l'image du texte & en détruire l'effet : car c'est l'abus du pouvoir impérial qui peut dépouiller de leurs possessions tous les sujets de l'Empire, voilà ce qui précède & ce qu'on a éprouvé avant Trajan; mais ce prince a renoncé à ce droit odieux du plus fort, & c'est ce que le Panégyriste veut faire sentir à la fin. *Tandem*, espèce de réflexion ou d'exclamation inspirée par la tranquilité dont on jouït sous Trajan, & par le souvenir des maux qu'on a soufferts sous les monstres ses prédécesseurs; ce *tandem* a été omis par Bouhours, qui apparemment n'en a pas senti toute l'énergie. Pour *traduire* fidèlement, il faut, autant qu'il est possible, prendre l'esprit & l'âme de l'auteur original, & se placer dans les mêmes circonstances.

IV. *Celebrant carminibus antiquis, quod unum apud illos memoriæ & annalium genus est, Tuistonem deum, Terrâ editum, & filium Mannum, originem gentis conditoresque.* (TAC. De mor. germ. I.)	Tous les monuments historiques des germains se réduisent à d'anciens cantiques : ils y célèbrent leur dieu Tuiston, enfant de la Terre, & son fils Mannus, qu'ils regardent comme leurs auteurs. (*L'abbé DE LA BLETTERIE.*)

C'est dans l'Original une seule période, dont le sens principal se réduit à ces mots ; *Celebrant carminibus antiquis Tuistonem deum & filium Mannum :* c'est incidemment que Tacite ajoûte, *quod unum apud illos memoriæ & annalium genus est.* L'abbé de la Bletterie coupe la période en deux parties : la première, qui est incidente dans l'Original, & qui doit l'être, est présentée comme principale dans la *Traduction*, puisqu'elle y tient le premier rang, & que l'autre lui est subordonné; c'est un vrai contre-sens.

Le tour de Tacite fait entendre que toute l'histoire des germains est dans ces anciens cantiques, & par conséquent les faits de Tuiston & de Mannus. Le tour du *Traducteur* porte presque à croire qu'il n'y est question que de Tuiston & de Mannus. Nouveau contre-sens.

Ceci doit faire comprendre combien il est important, en *traduisant*, de donner la plus grande attention, non seulement aux conjonctions & aux sens particuliers qu'elles désignent, mais encore à tout ce qui est conjonctif, & qui sert ainsi à marquer avec précision, & la subordination des sens partiels, & souvent même le motif de cette subordination. Les conjonctions, en liant les parties du discours, peignent en même temps la manière de raisonner de l'auteur : si vous altérez le sens des conjonctions, vous mettez votre raisonnement à la place de celui de l'Original. Vous pouvez sans doute raisonner mieux que lui ; mais laissez-nous toujours sa manière dans votre *Traduction*, & redressez-le, si vous voulez, dans une remarque : vous pouvez aussi raisonner moins bien, & en général le préjugé n'est pas pour vous ; dans ce cas, vous nous trompez, en substituant du clinquant à l'or pur que vous aviez promis.

V. C'est une falsification de même genre, & qui souvent en entraîne d'autres, que la licence qu'on se donne d'étendre ou de commenter l'Original, au lieu de le *traduire* simplement.)

Quis uberior in dicendo Platone ? Quis Aristotele nervosior ? Theophrasto dulcior ? (CIC. De claris orat. *xxxj.* 121.)	Qui est plus fécond & plus abondant que Platon ? plus solide & plus ferme qu'Aristote ? plus agréable & plus doux que Théophraste ? (*LA BRUYÈRE.*)

La Bruyère fait ici un commentaire plus tôt qu'une *Traduction. Uberior* ne signifie pas tout à la fois *plus abondant & plus fécond :* la fécondité produit l'abondance, & il y a entre l'une & l'autre la différence de la cause à l'effet ; la fécondité étoit dans le génie de Platon, & elle a produit l'abondance qui est dans ses écrits.

Nervosus, au sens propre, signifie *Nerveux ;* & l'effet immédiat de cette heureuse constitution est la *force*, dont les nerfs sont l'instrument & la source : le sens figuré ne peut prendre la place du sens propre que par analogie ; & *Nervosus* doit pareillement exprimer ou la force ou la cause de la force. *Nervosior* ne veut donc pas dire *plus solide & plus ferme ;* la force dont il s'agit *in dicendo*, c'est l'*énergie.*

Dulcior n'exprime encore que la *douceur*, & c'est ajouter à l'Original que d'y joindre l'*agrément :* l'agrément peut être un effet de la douceur, mais il peut l'être aussi de toute autre cause. D'ailleurs pourquoi charger l'Original ? ce n'est plus le *traduire*, c'est le commenter ; ce qu'on donne pour une copie n'est qu'une charge ou une caricature.

Ajoutez que, dans sa prétendue *Traduction*, La Bruyère ne tient aucun compte de ces mots *in dicendo*, qui sont pourtant essenciels dans l'Original, & qui y déterminent le sens des trois adjectifs *uberior*, *nervosior*, *dulcior :* car la construction analytique, qui est le fondement de la *Version* & conséquemment de la *Traduction*, suppose la phrase rendue ainsi : *Quis fuit uberior in dicendo* præ *Platone ? Quis* fuit *nervosior* in

dicendo præ *Aristotele?* Quis fuit *dulcior* in dicendo præ *Theophrasto?* Or dès qu'il s'agit d'*expression*, il est évident que ces adjectifs doivent énoncer les effets des causes qui existoient dans le génie des écrivains dont on parle.

Ces réflexions me porteroient donc à *traduire* ainsi le passage de Cicéron : *Qui a jamais eu dans son élocution plus d'abondance que Platon? plus d'énergie qu'Aristote? plus de douceur que Théophraste?*

VI. A ces cinq exemples j'ajoûterai encore la Critique de la *Traduction* que du Marsais a faite (*art.* SYNECDOQUE) d'un passage d'Horace (III. *Od.* j. 21) : *Somnus agrestium*, &c. Du Marsais est trop au dessus des hommes ordinaires, pour qu'il ne soit pas permis de faire sur ses écrits quelques observations critiques. La traduction qu'il donne ici du passage d'Horace n'a pas, ce me semble, toute l'exactitude exigible; et je ne sais s'il n'est pas de mon devoir d'en remarquer les fautes. » On peut toujours relever celles des grands » hommes, dit Duclos (*Préface de l'Histoire de Louis XI*); » peut-être sont-ils les seuls qui en » soient dignes, & dont la Critique soit utile ».

N'aime point le trouble qui règne chez les Grands : il n'y a rien dans le texte qui indique cette idée; c'est une interpolation qui énerve le texte au lieu de l'enrichir, et peut-être est-ce une fausseté.

Non fastidit n'est pas rendu par *il se plaît :* le poete va au devant des préjugés, qui regardent avec dédain l'état de médiocrité : ceux qui pensent ainsi s'imaginent qu'on ne peut pas y dormir tranquilement; & Horace les contredit, en reprenant négativement ce qu'ils pourroient dire positivement, *non fastidit;* cette négation est également nécessaire dans toutes les *Traductions*, c'est un trait caractéristique de l'Original.

Les petites maisons de bergers : l'usage de notre langue a attaché à *petites maisons*, quand il n'y a point de complément, l'idée d'un hopital pour les fous; & quand ces mots sont suivis d'un complément, l'idée d'un lieu destiné aux folies criminelles des riches libertins : d'ailleurs le latin *humiles domos*, dit autre chose que *petites maisons;* le mot *humiles* peint ce qui a coutume d'exciter le mépris de ceux qui ne jugent que par les aparences, & il est ici en opposition avec *non fastidit;* l'adjectif *petit* ne fait pas le même contraste.

Virorum agrestium] ne signifie pas seulement les *bergers*, mais en général tous ceux qui habitent & cultivent la campagne, *les habitants de la campagne.* Je sais bien que l'on peut, par la Synecdoque même, nommer l'espèce pour le genre; mais ce n'est pas dans la *Traduction* d'un texte qui exprime le genre, & qui peut être rendu fidèlement sans forcer le génie de la langue dans laquelle on le traduit.

L'ombre d'un ruisseau : c'est un véritable barbarisme, les ruisseaux n'ont pas d'ombre; *umbrosam ripam* signifie *un rivage couvert d'ombre :* au surplus, il n'est ici question ni de ruisseau, ni de rivière, ni de fleuve; c'est effacer l'Original que de le surcharger sans besoin.

Zephyris agitata Tempe : il n'y a dans ce texte aucune idée d'*arbres;* il s'agit de tout ce qui est dans ces campagnes, arbres, arbrisseaux, herbes, fleurs, ruisseaux, troupeaux, habitants, *&c;* la copie doit présenter cette généralité de l'Original. Il me semble aussi que, si notre langue ne nous permet pas de conserver la Synecdoque de l'Original, parce que *Tempé* n'entre plus dans le systême de nos idées voluptueuses, nous devons du moins en conserver tout ce qu'il est possible, en employant le singulier pour le pluriel; ce sera substituer la Synecdoque du nombre à celle de l'espèce, & dans le même sens, du *moins* pour le *plus.*

Voici donc la *Traduction* que j'ôse opposer à celle de du Marsais. » Le sommeil tranquile ne » dédaigne ni les humbles chaumières des habi- » tants de la campagne, ni un rivage couvert » d'ombre, ni une plaine délicieuse perpétuellement » caressée par les Zéphyrs ».

Ces remarques suffiront sans doute pour faire sentir tout ce qu'exige d'un *Traducteur* la fidélité qu'il doit à son Original, & avec quel scrupule il doit en conserver l'ordre des idées, la propriété des termes, la précision de la phrase. J'avoue que ce n'est pas toujours une tâche fort aisée; mais qui ne la remplit pas n'atteint pas le but.

(¶ J'ajoûterai ici, sans aucun commentaire, parce que cela seroit inutile, un extrait de la doctrine du savant évêque d'Avranches sur la *Traduction.* (Petr. Dan. Huetii, *De Interpretatione;* lib. 1.)

Sic enim existimo, quicumque Interpretis *suscipit partes, in eo præcipuè ipsius eniti debere industriam; non ut facultatem dicendi, si quâ forte præditus est, exerceat, & orationis suavitate auribus fucum faciat; sed ut auctorem cujus* Interpretationem *molitur, tanquam in speculo & imagine, sic in verbis suis contuendum exhibeat, ascititiumque omnem ornatum, quasi integumentum detrahat, vel quasi inductum nativo colori pigmentum abstergat.* (pag. 4.)

Optimum ergo illum esse dico interpretandi *modum, quum auctoris sententiæ primum, deinde ipsis etiam, si ita fert utriusque linguæ facultas, verbis arctissimè adhæret* Interpres, *et nativum postremo auctoris characterem, quoad ejus fieri potest, adumbrat; idque unum studet, ut nullâ eum detractione imminutum, nullo additamento auctum, sed integrum suique omni ex parte simillimum perquam fideliter exhibeat. Quum enim nihil aliud esse videatur* Interpretatio, *quam expressa auctoris imago & effigies;*

ea autem optima imago habenda sit, quæ lineamenta oris, colorem, oculos, totum denique vultûs filum & corporis habitum ita refert, ut absens coram adesse videatur; inepta vero ea figura sit, quæ rem aliter effingit atque est, pulchriorem illam licet & aspectu jucundiorem exprimat: id profectò efficitur, eam demum præstabiliorem esse Interpretationem, *non quæ auctoris vel luxuriem depascat, vel jejunitatem expleat, vel obscuritatem illustret, vel menda corrigat, vel perversum ordinem digerat; sed quæ totum auctorem ob oculos sistat nativis adumbratum coloribus, & vel genuinis virtutibus laudandum vel (si ita meritus est) propriis deridendum vitiis propinet.* (pag. 13 & 14.)

Universè ergo verbum de verbo exprimendum, & vocum etiam collocationem retinendam esse pronuncio, id modo per linguæ quâ utitur Interpres *facultatem liceat.* (pag. 18.)

Auctori ergo ita Interpretem *adhærescere & gradibus gradus æquare volumus, patentia modo & aperta itinera occurrant. Quod si ejusmodi sese dederint angustiæ & salebræ viarum, quæ comitem* Interpretem *ab auctore duce divellant; quâ proximus patebit aditus, spissus licet & difficilis, eo confugiat* Interpres, *seseque in sentes potiùs inducat et tribulis obsita loca penetret, quam commodos exitus longiùs requirat. Hoc itaque generale scitum esto quod in omni* Interpretatione *versetur, verbum verbo, si fieri possit, referendum esse, nec vocum ordinem temerè deserendum.* (pag. 19.)

Rien de plus positif, rien de plus clair que cette doctrine; rien aussi de plus fondé en raison, ni de mieux établi dans l'ouvrage du prélat. Croiroit-on après cela qu'un homme de Lettres ait ôsé blâmer ma *Traduction* de Q. Curce, précisément parce que je me suis conformé à ces règles? (*Mercure de Fr.* du Sam. 25 Mai, 1782, *n*°. 21.) » Il nous semble, dit-il, que la *Traduction* de Vaugelas mériteroit d'être retouchée par une » plume élégante, qui donneroit plus de vivacité » à ses phrases, plus de précision et de coloris » à son style, & qui corrigeroit les locutions qui » ont vieilli . . . . . M. Beauzée a mieux aimé » *retraduire* entièrement Q. Curce à sa manière; » mais nous doutons que sa manière soit meilleure » que celle de Vaugelas Dans son systême de » *Traduction*, il paroît n'avoir pas senti que la » *Version* des mots n'est presque jamais celle de » la pensée. Il est rigoureusement littéral; il » nivelle exactement ses phrases sur les phrases » latines; il ne les ouvre & ne les ferme, qu'où » elles s'ouvrent & se ferment dans le texte; enfin » il rend scrupuleusement jusqu'aux conjonctions & » aux particules, & en tient un fidèle compte » tant pour leur arrangement local que pour leur » nombre. Qu'en est-il résulté? C'est que, par » une fidélité trop servile à la lettre, il est sou» vent infidèle à la manière de l'historien latin: » il a substitué sans cesse les circonlocutions d'une » prose purement grammaticale à la diction la » plus élégante, la plus figurée, & la plus nom» breuse »,

A cette conclusion près, l'évêque d'Avranches, comme on vient de le voir, auroit employé les mêmes raisons & peut-être les mêmes termes pour faire l'éloge de ma *Traduction* de Q. Curce. Quant à la conclusion, si ce qui la précède est vrai, elle ne paroît pas trop conséquente. Comment aurois-je pu, avec ma fidélité trop servile à la lettre, substituer sans cesse les circonlocutions à la diction la plus élégante? Comment ne retrouveroit-on pas la diction figurée de Q. Curce dans ma prose? Le censeur connoît-il un moyen de rendre trait pour trait l'Original, plus sûr que de le suivre pied à pied?

Écoutons un peu sans prévention les remarques également sages & modérées de M. de la Harpe sur la *Traduction* de ces fameux vers de Tibulle (*Élég.* I.)

Te spectem, suprema mihi quum venerit hora!
Te teneam, moriens, deficiente manu!
Flebis & arsuro positum me, Delia, lecto;
Tristibus & lacrymis oscula mixta dabis.
Flebis: non tua sunt duro præcordia ferro
Vincta, nec in tenero stat tibi corde silex.

M. l'abbé de Longuerue les traduit ainsi: » Mon » bonheur, à moi, sera de contempler Délie à » ma dernière heure, satisfait, en expirant, de » la serrer encore de ma main défaillante. Tu » répandras des larmes; & Tibulle, étendu sur » le bucher funèbre, recueillera des baisers noyés » dans les pleurs de sa Délie. Oui, tu dois en » répandre, ton cœur m'en est garant; ce tendre » cœur n'est point un dur caillou, un acier in» flexible ».

» Cette *Traduction*, selon M. de la Harpe, nuit également à l'Original, & par ce qu'elle lui ôte, & par ce qu'elle lui donne. Le *Traducteur* retranche d'abord la formule du souhait, *te spectem*, *te teneam* (que je te regarde, que je te presse): ce mouvement est celui de l'amour. Tibule ne dit point, mon *bonheur* sera de *contempler* Délie: il ne parle point d'un *bonheur*, dont il n'est pas sûr; il exprime le vœu de son cœur: en mourant on *regarde* ce qu'on aime, on ne le *contemple* pas. Ces nuances sont légères; mais c'est de toutes ces nuances que se compose le style, surtout dans les sujets délicats. *Tu répandras des larmes . . . . Oui, tu dois en répandre*: cela vaut-il les deux *flebis* si tendrement répétés? Étoit-il si difficile de *traduire*, *Tu pleureras*, & de sentir tout ce que cette répétition a de grâce? *Ton cœur m'en est garant*, n'est point dans le latin; non plus que *satisfait*, *en expirant*; non plus que *Tibulle recueillera*

des baisers noyés dans les larmes. Non seulement c'est faire languir la phrase par des inutilités trainantes, & détruire la précision, un des principaux caractères de Tibulle; mais encore c'est défigurer par le mauvais goût les beautés de l'Original. Tibulle peut-il *recueillir des baisers*, quand il sera sur le bucher? & qu'est-ce que des *baisers noyés dans les larmes?* Et pourquoi mettre *Délie* & *Tibulle* au lieu de *toi* & *moi?* est-ce la même chose pour l'amour? Que de fautes dans six vers! »

Il n'y a personne qui, avec de la justesse, du goût, & de la bonne foi, ne reconnoisse la vérité de ces observations; & personne qui, d'après les mêmes principes, ne sente la supériorité des deux *Traductions* du même passage par le même Critique, l'une en prose, & l'autre en vers, où il est bien plus difficile de suivre fidèlement l'Original.

Que je te regarde encore, ô ma Délie, quand ma dernière heure sera venue! que je te presse en mourant de ma main défaillante! Tu pleureras sur le bucher funèbre où je serai étendu; tu mêleras des baisers aux larmes de ta douleur: tu pleureras; ton cœur n'est pas dur comme la pierre, ni inflexible comme l'acier.

Ah! que ma paupière mourante
Se tourne encor vers toi dans mon dernier moment!
Que par un dernier mouvement
Je presse encor tes mains de ma main défaillante!
Tu pleureras sans doute auprès de mon bucher:
Tes ieux, ces ieux si pleins de charmes,
Répandront sur moi quelques larmes:
Tu n'a pas un cœur de rocher:
Tu pleureras, Délie, *&c.*

En prose & en vers, on trouve dans ces deux *Traductions* tout l'esprit, toute la délicatesse, le goût & l'élégance de Tibulle; ses expressions pleines de sentiment y conservent tout leur charme. D'où cela peut-il venir? De la fidélité scrupuleuse du *Traducteur* à suivre l'Original dans le choix des mots, dans la coupe des phrases, dans le tour des pensées & des expressions, dans les figures, *&c.* Mais non, dit mon censeur: cette fidélité servile à la lettre ne peut produire qu'une mauvaise *Traduction.* Il prétend se dispenser de tout détail par le fait même. « Pour faire sentir, dit-il, la » justesse de nos observations aux personnes mêmes » qui ne savent pas le latin [ce qui me paroît pourtant assez difficile, puisqu'il faut juger ici de l'expression dans l'une & l'autre langue]; » nous opposerons le *françois* de Vaugelas à la » *prose* de M. Beauzée, en prenant la liberté de » rajeunir un peu l'ancien *Traducteur* ».

Je me soumets volontiers à l'épreuve; mais je prendrai aussi la liberté de joindre, à la prétendue *Traduction* rajeunie de Vaugelas, son ancienne & véritable *Traduction*, édition de la Haie, 1727. Le morceau choisi par mon censeur est la fin du chapitre *ij* du livre III de Q. Curce, *n°.* 5.

Texte.	M. Beauzée.	Vaugelas *rajeuni.*	Vaugelas *ancien.*
Nec quidquam illi minùs quam multitudo militum defuit: cujus tum universæ adspectu admodum lætus, purpuratis solitâ vanitate spem ejus inflantibus, conversus ad Charidemum, atheniensem, belli peritum, & ob exilium infestum Alexandro (quippe Athenis jubente eo fuerat expulsus), percontari cœpit, satisne ei videretur instructus ad obterendum hostem.	Effectivement ce qui lui manquoit le moins, c'étoient les hommes: aussi la vûe de cette multitude le comblant alors de joie, & ses courtisans enflant ses espérances par les vains propos que l'adulation avoit coutume de leur suggérer, il se tourna vers l'athénien Charidème, homme expérimenté dans la guerre, & ennemi juré d'Alexandre pour avoir été banni d'Athènes par son commandement, & lui demanda, s'il lui paroissoit assez en force pour écraser son ennemi.	Ce qui lui manquoit le moins, c'étoit le nombre des soldats. A l'aspect de toute cette multitude, enflé de l'espérance d'un succès que lui promettoit bien plus encore la flatterie ordinaire de ses courtisans, il se tourna vers Charidème, athénien expérimenté dans l'art de la guerre, & surtout ennemi d'Alexandre, qui l'avoit fait exiler de sa patrie, & lui demanda, s'il pensoit qu'avec une telle armée il pût écraser son ennemi.	Enfin ce dont il manquoit le moins, c'étoit d'hommes: si bien que ravi de contempler cette multitude, comme ses satrapes le flattoient à l'envi, selon leur coutume, se tournant vers Charidème athénien, homme fort entendu au fait de la guerre, & qui haïssoit Alexandre, à cause qu'il avoit été chassé d'Athènes par son commandement, il lui demanda, s'il lui paroissoit assez en force pour écraser son ennemi.
At ille, & suæ sortis & regiæ superbiæ oblitus, Verum, inquit, & tu forsan audire nolis; & ego, nisi	Charidème, oubliant & sa situation & l'orgueil du trône, lui répondit: Peut-être n'aimerez-vous pas à entendre la vérité;	Charidème, oubliant sa dépendance & l'orgueil des rois, lui répondit: La vérité, Seigneur, pourra vous déplaire;	Charidème, ne se souvenant plus de l'état de sa fortune, ni combien il est dangereux de choquer la vanité des Grands, lui

Texte.	M. Beauzée.	Vaugelas *rajeuni.*	Vaugelas *ancien.*
nunc dixero, aliàs nequidquam confitebor.	& toutefois, ſi je ne la dis aujourdhui, vainement la dirai-je dans un autre temps.	mais ſi je n'ai le courage de la dire ici, en vain voudriez-vous l'entendre dans un autre temps.	répondit : Peut-être, Seigneur, que vous ne ſerez pas bien aiſe que je vous diſe la vérité ; mais ſi je ne le fais maintenant, il ne ſera plus temps une autre fois.
Hic tanti apparatûs exercitus, hæc tot gentium & totius Orientis excita ſedibus ſuis moles, finitimis poteſt eſſe terribilis ; nitet purpurâ auroque, fulget armis & opulentiâ, quantam qui oculis non ſubjecêre animis concipere non poſſunt.	Cette armée d'un ſi grand appareil, cet amas de tant de nations que vous avez tirées de tous les coins de l'Orient, peut être formidable pour vos voiſins ; la pourpre, l'or, l'éclat des armes, tout y annonce une opulence, qu'on ne ſauroit imaginer ſi on ne l'avoit vue.	Cet appareil ſi impoſant de votre armée, cet amas tumultueux de tant de nations aſſemblées de tous les coins de l'Orient, peut être redoutable à vos voiſins. Tout votre camp brille d'or & de pourpre. Si les ieux ne l'ont pas vue, l'eſprit ne peut ſe figurer une telle magnificence.	Ce ſuperbe appareil de guerre, & ce prodigieux nombre d'hommes dont vous avez épuiſé tout l'Orient, pourroit être formidable à vos voiſins ; car ce n'eſt qu'or & que pourpre, & tout y eſt ſi plein de pompe & de magnificence, qu'à moins que de l'avoir vu on ne ſauroit ſe l'imaginer.
Sed macedonum acies, torva ſanè & inculta, clypeis haſtiſque immobiles cuneos & conſerta robora virorum tegit : ipſi Phalangem *vocant peditum ſtabile agmen ; vir viro, armis arma conſerta ſunt ; ad nutum monentis intenti, ſequi ſigna, ordines ſervare didicêre ; quod imperatur omnes exaudiunt ; obſiſtere, circumire, diſcurrere in cornua, mutare pugnam, non duces magis quam milites callent : & ne auri argentique ſtudio teneri putes, adhuc illa diſciplina paupertate magiſtrâ ſtetit ; fatigatis humus cubile eſt ; cibus quem occupant ſatiat ; tempora ſomni arctiora quam noctis ſunt.*	Mais l'armée des macédoniens, véritablement affreuſe à voir & ſans aucune parure, ne fait que couvrir de boucliers & de piques ſes bataillons inébranlables & ſes forces réunies : ils donnent le nom de *Phalange* à un corps d'infanterie qui combat de pied ferme ; les hommes y ſont ſerrés, les armes dont ils ſont hériſſés les rendent impénétrables ; attentifs au moindre ſigne de leur chef, ils ont apris à ſuivre leurs enſeignes, à garder leurs rangs ; tous obéiſſent au commandement ; faire face à l'ennemi, l'enveloper, ſe porter ſur les aîles, changer l'ordre de bataille, capitaines & ſoldats l'entendent tous également : & ne croyez pas que l'amour de l'or & de l'argent les faſſe agir, puiſque c'eſt aux leçons de la pauvreté qu'ils doivent juſqu'à ce jour le maintien de cette diſcipline ; leur lit de repos eſt la terre ; ils ſe contentent de ce qu'ils trouvent pour nourriture ;	L'armée des macédoniens n'offre qu'un aſpect farouche & affreux ; couverte de boucliers & hériſſée de piques, elle préſente un rempart impénétrable : leur *Phalange* eſt un corps d'infanterie qui combat de pied ferme, & dont les rangs ſont ſi ſerrés que les hommes & les armes, preſſés enſemble, ne forment qu'une maſſe tèrrible & impénétrable. Attentifs au moindre ſigne de leurs chefs, vous les voyez ſuivre leurs enſeignes, garder leurs rangs, faire tous les mouvements de l'exercice militaire. Tous à la fois obéiſſent à l'ordre. Faut-il faire face à l'ennemi, tourner à droite, à gauche, & changer la forme d'un bataillon ? les capitaines ne l'entendent pas mieux que les ſoldats. N'imaginez pas que l'or & l'argent les conduiſent ; c'eſt à l'école de la pauvreté qu'ils ont apris cette diſcipline ; c'eſt ſous les lois de la pauvreté qu'elle s'eſt maintenue. Ont-ils faim ? toute nourriture	Mais l'armée des macédoniens eſt affreuſe, & ne s'amuſe point à cette vaine parade ; elle n'a ſoin que de bien former ſes bataillons, & de ſe bien couvrir de ſes boucliers & de ſes piques : leur *Phalange* eſt un corps d'infanterie qui combat de pied ferme, & ſe tient ſi ſerré dans ſes rangs, que les hommes & les armes font comme une haie impénétrable. Au reſte, ils ſont ſi bien dreſſés & ſi attentifs aux commandements de leurs chefs, qu'au moindre ſigne vous les voyez ſuivre leurs drapeaux, garder leurs rangs, & faire tous les mouvements de l'exercice militaire. Tous obéiſſent à la fois à ce qu'on leur commande : faut-il tourner à droite & à gauche, doubler les rangs, & faire front de tous côtés ? les capitaines ne l'entendent pas mieux que les ſoldats : & afin que vous ne croyiez pas que ce ſoit l'or & l'argent qui les mène, ſachez qu'ils n'ont apris cette diſcipline qu'en l'école de

Texte.	M. Beauzée.	Vaugelas *rajeuni.*	Vaugelas *ancien.*
	leur ſommeil ne dure jamais toute la nuit.	leur eſt bonne : ſont-ils fatigués ? ils couchent ſur la dure, & ſe lèvent toujours avant le ſoleil.	la pauvreté, & qu'encore aujourdhui ils ne ſe maintiennent que par là. Ont-ils faim ? toute viande leur eſt bonne : ſont-ils fatigués ? ils couchent ſur la terre, & jamais le jour ne les trouve que debout.
Jam theſſali equites, & acarnanes, ætolique, invicta bello manus, fundis, credo, & haſtis igne duratis repellentur? Pari robore opus eſt; in illâ terrâ quæ hos genuit auxilia quærenda ſunt : argentum iſtud atque aurum ad conducendum militem mitte.	Eh bien ! la cavalerie invincible des theſſaliens, des acarnaniens, des étoliens, la repouſſera-t-on avec des frondes & avec de ſimples bâtons durcis au feu ? je n'en crois rien. C'eſt à forces égales qu'il faut les combattre; c'eſt dans leur pays qu'il faut chercher des ſecours : envoyez-y cet or & cet argent pour y enrôler des ſoldats.	Penſez-vous que la cavalerie theſſalienne, les acarnaniens & les étoliens, peuples invincibles à la guerre, puiſſent être repouſſés avec des frondes & de ſimples eſpontons que la flamme a durcis ? Non, non : il faut leur oppoſer des forces pareilles aux leurs; c'eſt dans leur pays qu'il faut chercher des ſecours contre eux : envoyez-y cet amas d'or & d'argent, & échangez-le contre des ſoldats.	Maintenant penſez vous que la cavalerie theſſalienne & celle des acarnaniens & des étoliens, peuples invincibles, armés de toutes pièces, ſoient gens à être repouſſés à coups de fronde, & avec des bâtons brûlés par le bout ? Il faut des forces pareilles aux leurs pour leur oppoſer, & c'eſt dans leur pays qu'il faut chercher des forces contre eux. Envoyez-y tout cet or & cet argent inutile, & en faites de bonnes troupes.
Erat Dario mite ac tractabile ingenium, niſi ſuam naturam plerumque fortuna corrumperet. Itaque veritatis impatiens, hoſpitem ac ſupplicem, tunc maximè utilia ſuadentem, abſtrahi juſſit ad capitale ſupplicium.	Darius étoit né avec un caractère doux & flexible, ſi la fortune, comme c'eſt l'ordinaire, n'avoit pas chez lui perverti la nature. Ne pouvant donc ſouffrir la vérité, il condanna à la mort un homme, à qui il avoit accordé l'hoſpitalité, qui la lui avoit demandée, & qui lui donnoit alors des avis utiles.	Darius étoit né d'un caractère doux & modéré; mais ſouvent l'ivreſſe de la grandeur dépravoit ſon heureux naturel. La vérité l'offenſa; il fit trainer inhumainement au ſupplice un étranger qu'il avoit reçu dans ſes États, qui s'étoit mis ſous ſa protection, & qui même alors lui donnoit le conſeil le plus ſalutaire.	Darius de ſon naturel étoit un eſprit doux & modéré, mais c'eſt merveille comme la fortune corrompt ordinairement la nature. Car ne pouvant ſouffrir la vérité, il fit trainer au ſupplice un homme qui s'étoit mis ſous ſa protection, & qui lui donnoit alors le meilleur conſeil qu'il eût ſu prendre.
Ille, ne tum quidem libertatis oblitus, Habeo, inquit, paratum mortis meæ ultorem; expetet pœnas mei conſilii ſpreti is ipſe contra quem tibi ſuaſi. Tu quidem, licentiâ regni tam ſubito mutatus, documentum eris poſteris, homines, quum ſe permiſêre fortunæ, etiam naturam dediſcere.	Celui-ci, conſervant encore dans ce moment toute ſa liberté, J'ai, dit-il, un vengeur tout prêt; vous ſerez puni d'avoir mépriſé mon conſeil par celui même contre qui je vous l'ai donné. Et vous, que l'abus du pouvoir ſuprême a ſi ſubitement changé, vous montrerez par votre exemple à la poſtérité, que, quand une fois les hommes ſe ſont laiſſés aller au gré de la fortune, ils perdent de vûe les ſentiments mêmes de la nature.	Charidème, continuant de lui parler avec la même liberté, Le Ciel, dit-il, me garde un vengeur; bientôt celui contre qui j'ai donné des avis ſi ſages, vous punira de les avoir mépriſés. Et vous, Prince, que l'abus du pouvoir ſouverain a changé tout à coup en tyran, vous aprendrez par votre exemple à la poſtérité, que, quand une fois la fortune égare les rois, ils oublient juſqu aux ſentiments même de la nature.	Charidème, ne rabattant rien pour cela de ſa liberté accoutumée, s'écria : J'ai un homme tout prêt à venger ma mort; celui contre qui je vous ai donné un ſi bon conſeil, me fera lui-même raiſon du mépris que vous en faites. Et vous, en qui la puiſſance ſouveraine a fait un ſi prompt changement, vous aprendrez à la poſtérité, que, quand les hommes s'abandonnent une fois à la fortune, elle étouffe en eux toutes les bonnes ſemences de la nature.

Texte.	M. Beauzée.	Vaugelas *rajeuni.*	Vaugelas *ancien.*
Hæc vociferantem, quibus erat imperatum jugulant. Sera deinde pœnitentia ſubiit regem; ac vera dixiſſe confeſſus, eum ſepeliri juſſit.	Tandis qu'il parloit ainſi à haute voix, ceux qui en avoient reçu l'ordre le tuèrent. Le roi s'en repentit dans la ſuite lorſqu'il n'étoit plus temps; & ayant reconnu la vérité de ſes avis, il lui fit rendre les honneurs de la ſépulture.	Comme il proféroit ces paroles à haute voix, il fut étranglé par ceux qui en avoient reçu l'ordre. Un repentir tardif vint ſaiſir le roi; il reconnut qu'il ne lui avoit dit que trop vrai, & lui fit rendre les honneurs de la ſépulture.	Comme il proféroit ces paroles à haute voix, ceux qui avoient charge de le faire mourir lui coupèrent la gorge; dont le roi ſe repentit après, mais trop tard; & ayant reconnu que ce qu'il lui avoit dit étoit véritable, il lui fit donner la ſépulture.

J'invite le lecteur, moins pour ma propre juſtification, que pour faire ici même l'eſſai des principes que j'ai poſés, dèvelopés, & appliqués à des exemples, à comparer les trois *Traductions* avec le texte & entre elles : mais il fera bien de ſe défier des déclamations du cenſeur contre les prétendus dangers de la fidélité trop ſcrupuleuſe; il y a bien plus de danger à être infidèle en *Traduction*, & mon Critique ne prouve que trop par ſon exemple, qu'après ce premier pas on manque aiſément de bonne foi en toute autre occaſion : ſon Vaugelas & le mien ſont ſi différents ! Ce qu'il a fait de mieux, c'eſt de garder l'anonyme; c'eſt du moins rougir, & conſerver un reſte d'honnêteté.

Avant de finir cet article, je dois aller au devant de l'impreſſion que pourroit faire, ſur beaucoup d'eſprits, une remarque de Voltaire dans ſes *Queſtions ſur l'Encyclopédie* (Suppl. au mot Scoliaste). Voltaire & d'autres qu'on admire avec raiſon à beaucoup d'égards, étoient de grands hommes ſans doute; mais c'étoient des hommes : *Summi ſunt, homines tamen.*

» Voici, dit-il, la *Traduction* mot à mot & vers pour ligne (du commencement de l'*Iliade*) :

» La colère chantez, Déeſſe, de Piliade Achille,
» Funeſte, qui infinis aux akiens maux aporta,
» Et pluſieurs fortes âmes à l'enfer envoya
» De héros; & à l'égard d'eux, proie les fit aux chiens
» Et à tous les oiſeaux. S'accompliſſoit la volonté de Dieu,
» Depuis que d'abord différèrent diſputants
» Agamemnon chef des hommes & le divin Achille.
» Qui des dieux par diſpute les commit à combattre ?
» De Latone & de Dieu le fils. Car contre le roi étant irrité
» Il ſuſcita dans l'armée une maladie mauvaiſe, & mou-
» roient les peuples.

» Il n'y a pas moyen d'aller plus loin. Cet » échantillon ſuffit pour montrer le différent génie » des langues, & pour faire voir combien les *Tra-* » *ductions* littérales ſont ridicules ».

Cet échantillon, quelque fidélité qu'ait prétendu y mettre le *Traducteur*, ne montre en effet ni le différent génie des langues, ni le ridicule des *Traductions* littérales.

1°. Les mots grecs à la vérité ſont rangés dans l'Original, comme les mots françois dans cette caricature : mais la différence du génie des langues ne conſiſte-t-elle que dans celle de l'arrangement des mots ? Si en françois nous ſuivons à peu près l'ordre analytique : c'eſt que nous n'avons que ce moyen, avec l'uſage des prépoſitions, pour rendre ſenſibles les raports des mots les uns aux autres; & que l'intelligence de ces raports n'eſt pas moins néceſſaire à celle du ſens total du diſcours, que la connoiſſance de la ſignification fondamentale de chacun des mots dont il eſt compoſé. Si en grec ou en latin on paroît abandonner l'ordre analytique : c'eſt que la corrélation des mots y eſt rendue ſenſible par leurs terminaiſons; que ces terminaiſons indiquent l'ordre analytique & s'y raportent; & que l'aſſerviſſement à cet ordre analytique étant alors inutile à l'intelligence du ſens total, on a pu lui ſubſtituer un autre arrangement pour plaire du moins à l'oreille. Voilà la véritable différence du génie de ces langues. Mais peut-on l'apercevoir dans ce qui eſt donné ici comme *Traduction ?* les terminaiſons grèques ont diſparu; l'ordre analytique, qui les remplaceroit en françois, eſt abandonné.

2°. Il réſulte de cette première remarque que ce n'eſt point ici une *Traduction* littérale. Une *Traduction* véritablement littérale doit rendre tout ce qu'exprime la lettre de l'Original, & la valeur juſte & préciſe de chaque mot : mais la valeur qu'ils tiennent en grec de la différence des terminaiſons, ne peut être rendue en françois que par les prépoſitions & la conſtruction analytique; elle manque ici, cette conſtruction; & ce défaut eſt la principale cauſe du ridicule de cette tirade barbare, que l'auteur donne mal à propos pour une *Traduction* littérale.

3°. Quand on diſpoſeroit les mots de Voltaire ſelon l'ordre analytique, ce ne ſeroit encore qu'une *Verſion* du grec, & ce n'en ſeroit pas une *Traduction*, même littérale. La *Verſion*, comme je l'ai dit dès le commencement, tient aux procédés & aux idiotiſmes de la langue originale; la *Traduction*,

duction, quoiqu'elle conserve le sens littéral, doit suivre les procédés & les idiotismes de la langue qu'elle emploie : ainsi, la *Version* aura peut-être raison de dire, *Dès qu'Agamemnon & le divin Achille différèrent disputants* ; mais la *Traduction*, même littérale, doit dire, *Dès le moment qu'une contestation eut divisé Agamemnon & le divin Achille*). (*M. Beauzée.*)

TRADUCTION, s. f. *Littér.* Les opinions ne s'accordent pas sur l'espèce de tâche que s'impose le *Traducteur*, ni sur l'espèce de mérite que doit avoir la *Traduction*. Les uns pensent que c'est une folie de vouloir assimiler deux langues dont le génie est différent ; que le devoir du *Traducteur* est de se mettre à la place de son auteur autant qu'il est possible, de se remplir de son esprit, & de le faire s'exprimer dans la langue adoptive, comme s'il se fût exprimé lui même s'il eût écrit dans cette langue. Les autres pensent que ce n'est pas assez : ils veulent retrouver dans la *Traduction*, non seulement le caractère de l'écrivain original, mais le génie de sa langue, &, s'il est permis de le dire, l'air du climat & le goût du terroir.

Ceux-là semblent ne demander qu'un ouvrage utile ou agréable ; ceux-ci, plus curieux, demandent la production d'un tel pays & le monument d'un tel âge : la première de ces opinions est communément celle des gens du monde ; la seconde est celle des Savants. Le goût des uns, ne cherchant que des jouïssances pures, non seulement permet que le *Traducteur* efface les taches de l'original, qu'il le corrige & l'embellisse ; mais il lui reproche comme une négligence d'y laisser des incorrections : au lieu que la sévérité des autres lui fait un crime de n'avoir pas respecté ces fautes précieuses, qu'ils se rappellent d'avoir vues & qu'ils aiment à retrouver. Vous copiez un vase étrusque, & vous lui donnez l'élégance grèque ; ce n'est point là ce qu'on vous demande & ce que l'on attend de vous.

Chacun a raison dans son sens. Il s'agit, pour le *Traducteur*, de se consulter, & de voir auquel des deux goûts il veut plaire. S'il s'éloigne trop de l'Original, il ne *traduit* plus, il imite ; s'il le copie trop servilement, il fait une *Version*, & n'est que Translateur. N'y auroit-il pas un milieu à prendre ?

Le premier & le plus indispensable des devoirs du *Traducteur* est de rendre la pensée ; & les ouvrages qui ne sont que pensés sont aisés à *traduire* dans toutes les langues. La clarté, la propriété, la justesse, la précision, la décence font alors tout le mérite de la *Traduction*, comme du style original : & si quelques-unes de ces qualités manquent à celui-ci, on sait gré au copiste d'y avoir suppléé. Si au contraire il est moins clair ou moins précis, on l'en accuse, lui ou sa langue. Pour la décence, elle est indispensable, dans quelque langue qu'on écrive. Rien de plus choquant, par exemple, que de voir le plus grave & le plus noble des historiens, *traduit* en langage des halles. Mais jusques-là il n'est pas difficile de réussir, surtout dans notre langue, qui est naturellement claire & noble. Un homme médiocre a *traduit* l'*Essai sur l'entendement humain*, & l'a *traduit* assez bien pour nous, & au gré de Locke lui-même.

Mais si un ouvrage profondément pensé est écrit avec énergie, la difficulté de le bien rendre commence à se faire sentir : on chercheroit inutilement, dans la prose si travaillée de d'Ablancourt, la force & la vigueur du style de Tacite.

Quoique la brièveté donne toujours, sinon plus de force, au moins plus de vivacité à la pensée ; on ne l'exige de la langue du *Traducteur* qu'autant qu'elle en est susceptible ; & quoique le françois ne puisse atteindre à la concision du latin de Salluste, il n'est pas impossible de le *traduire* avec succès. Mais l'énergie est un caractère de l'expression si adhérent à la pensée, que ce sera un prodige dans notre langue, diffuse & foible comme elle est en comparaison du latin, si Tacite est jamais *traduit*.

Ainsi, à mesure que, dans un ouvrage, le caractère de la pensée tient plus à l'expression, la *Traduction* devient plus épineuse. Or les modes que la pensée reçoit de l'expression sont la force, comme je l'ai dit, la noblesse, l'élévation, la facilité, l'élégance, la grâce, la naïveté, la délicatesse, la finesse, la simplicité, la douceur, la légèreté, la gravité, enfin le tour, le mouvement, le coloris, & l'harmonie : & de tout cela, ce qu'il y a de plus difficile à imiter n'est pas ce qui semble exiger le plus d'effort. Par exemple, dans toutes les langues, le style noble, élevé se *traduit* ; & le délicat, le léger, le simple, le naïf est presque *intraduisible*. Dans toutes les langues, on réussira mille fois mieux à *traduire* Cinna qu'une fable de La Fontaine, ou qu'une épitre de Voltaire, par la raison que toutes les langues ont les couleurs entières de l'expression, & n'ont pas les mêmes nuances. Ces nuances appartiennent surtout au langage de la société ; & rien n'est plus difficile à imiter, d'une langue à une autre, que le familier noble. Or c'est ce naturel exquis & pur qui fait le charme de ce qu'on appelle les ouvrages d'agrément. C'est là que le travail est plus précieux que la matière.

L'abondance & la richesse ne sont pas les mêmes dans toutes les langues. La nôtre, dans l'expression du sentiment & de la passion, est l'une des plus riches de l'Europe ; au contraire, dans les détails physiques, soit de la nature ou des arts, elle est pauvre & manque souvent, non pas de mots, mais de mots ennoblis. Cela vient de ce que nos poètes célèbres se sont plus exercés dans la Poésie dramatique que dans la Poésie descriptive. Aussi les combats d'Homère sont-ils plus difficiles à *traduire* dans notre langue que les belles scènes de Sophocle & d'Euripide ; les Métamorphoses d'Ovide,

plus difficiles que ses Élégies; les Géorgiques de Virgile, plus difficiles que l'Énéide; & dans celle-ci, les jeux célébrés aux funérailles d'Anchise, plus difficiles à bien rendre que les amours de Didon. A l'égard des Géorgiques, M. l'abbé de Lisle a vaincu la difficulté; & c'est un coup de maître dans l'art d'écrire.

Dans le genre noble, dès que le mot d'usage, le terme propre, n'est pas ennobli, le *Traducteur* n'a de ressource que dans la métaphore ou dans la périphrase: & quelle fatigue pour lui de suivre par mille détours, à travers les ronces d'une langue barbare, un écrivain qui, dans la sienne, marche dans un chemin droit, uni, parsemé de fleurs!

On peut voir, à l'*art.* MOUVEMENTS DU STYLE, ce que j'entends par là. Ces mouvements peuvent s'imiter dans toutes les langues, mais le tour de l'expression les rend plus ou moins vifs & plus ou moins rapides. Or la différence des tours est extrême d'une langue à une autre; & surtout des langues où l'inversion est libre, à celles où les mots suivent timidement l'ordre naturel des idées.

On a dit tout ce qu'on a voulu sur l'inversion des langues anciennes; on a cherché, on a trouvé des phrases où les mots transposés avoient par là même plus de correspondance & plus d'analogie avec les idées; je le veux bien. Mais en général l'intérêt seul de flatter l'oreille ou de suspendre l'attention, décidoit de la place que l'on donnoit aux mots. Prenez des cartes numérotées, mêlez le jeu, & donnez le moi à rétablir dans l'ordre indiqué par les chiffres; voilà l'image très-fidèle du mélange des mots dans la construction des anciens. Or quelle assimilation peut-il y avoir entre une langue dans laquelle, pour donner plus de grâce, plus de finesse, ou plus de force au tour de l'expression, il est permis de transposer tous les mots d'une phrase & de les placer à son gré; & une langue où, dans le même ordre que les idées se présentent naturellement à l'esprit, les mots doivent être rangés? Les ouvrages où la clarté fait le mérite essenciel & presque unique de l'expression, ne perdront rien, gagneront même à ce rétablissement de l'ordre naturel: mais lorsqu'il s'agit d'agacer la curiosité du lecteur, d'exciter son impatience, de lui ménager la surprise, l'étonnement, & le plaisir que doit lui causer la pensée, ou de séduire son oreille par les caractères du style harmonieux; quelle comparaison entre la ligne droite de la phrase françoise & l'espèce de labyrinthe de la période des anciens!

Le coloris de l'expression tient à la richesse du langage métaphorique, & à cet égard chaque langue a ses ressources particulières. La différence tient encore plus à l'imagination de l'écrivain qu'au caractère de la langue: & comme, pour imiter avec chaleur les mouvements de l'Éloquence, il faut participer au talent de l'orateur; de même, & plus encore, pour imiter le coloris de la Poésie, il faut participer au talent du poète. Mais à l'égard de l'harmonie, ce n'est pas seulement une oreille juste & délicate qui la donne, elle doit être une des facultés de la langue dans laquelle on écrit. Les italiens se vantent d'avoir d'excellentes *Traductions* de Lucrèce & de Virgile; les anglois se vantent d'avoir une excellente *Traduction* d'Homère: quoi qu'il en soit du coloris, les italiens peuvent-ils se dissimuler combien, du côté de l'harmonie, leurs foibles *Traducteurs* sont loin de ressembler & à Lucrèce & à Virgile? Pope lui-même, tout élégant & orné qu'il est, peut-il donner la plus foible idée de l'harmonie des vers d'Homère, s'il est vrai que les vers d'Homère soient au moins aussi harmonieux que les vers de Virgile? Qu'a de commun le vers rythmique des italiens & des anglois avec l'hexamètre ancien; avec ce vers dont le mouvement est si régulier, si sensible, si varié, si analogue à l'image ou au sentiment; avec ce vers qui est le prodige de l'harmonie de la parole?

Il n'y a pour les modernes, il le faut avouer, aucune espérance d'aprocher jamais des anciens dans cette partie de l'expression, soit poétique soit oratoire. La prose de Tourreil, de d'Olivet, celle de Bossuet lui-même, s'il avoit *traduit* ses rivaux, n'auroit pas plus d'analogie avec celle de Démosthène & de Cicéron, que les vers de Corneille & de Racine avec les vers de Virgile & d'Homère.

Quelle est donc alors la ressource du *Traducteur?* De supposer, comme on l'a dit, que ces poètes, ces orateurs eussent écrit en françois, qu'ils eussent dit les mêmes choses; & soit en prose soit en vers, de tâcher d'atteindre, dans notre langue, au degré d'harmonie, qu'avec une oreille excellente, & beaucoup de peine & de soin, ils auroient donné à leur style.

C'est ici le moment de voir s'il est essenciel aux poètes d'être *traduits* en vers; & la question, ce me semble, n'est pas difficile à résoudre.

Entre la prose poétique & les vers nulle différence que celle du mètre. La hardiesse des tours & des figures, la chaleur, la rapidité des mouvements, tout leur est commun. C'est donc à l'harmonie que la question se réduit. Or quel est, dans notre langue, l'équivalent des vers anciens le plus consolant pour l'oreille? N'est-ce pas le vers tel qu'il est? Oui, sans doute; & quoique la prose ait son harmonie, elle nous dédommage moins. Il y a donc, tout le reste égal, de l'avantage à *traduire* en vers, des vers d'une mesure & d'un rythme différent du nôtre. Mais cette différence de rythme & l'extrême difficulté de suivre son modèle à pas inégaux & contraints, cette difficulté d'être en même temps fidèle à la pensée & à la mesure, rend le succès si pénible & si rare, qu'on pourroit assûrer que, dans tous les temps, il y aura plus de bons poètes que de bons *Traducteurs* en vers.

Cependant le moyen, dit-on, de supporter la *Traduction* d'un poète en prose? Mais, de bonne foi, seroit-ce donc une chose si rebutante que de lire en prose harmonieuse un ouvrage plein de

génie, d'imagination, & d'intérêt, qui seroit un tissu d'évènements, de situations, de tableaux touchants ou terribles, où la nature seroit peinte, & dans les hommes & dans les choses, avec ses plus vives couleurs? Je ne veux pas disputer à nos vers les charmes qu'ils ont pour l'oreille; mais sans ce nombre de syllabes périodiquement égal, ces repos, & ces consonnances, l'expression noble, vive, & juste de la pensée & du sentiment, ne peut-elle plus nous fraper d'admiration & de plaisir?

Parlons vrai : il est des poèmes dont le mérite éminent est dans la mélodie : ceux-là tombent, si le prestige du vers ne les soutient; car dès que l'âme est oisive, l'oreille veut être charmée. Mais prenez les morceaux touchants ou sublimes des anciens, & *traduisez*-les seulement, comme a fait Brumoi, en prose simple & décente; ils produiront leur effet. Je prends cet exemple dans le Dramatique; & c'est réellement le genre qui se passe le mieux du prestige des vers, parce qu'il est intéressant & d'une chaleur continue. Mais, par la raison contraire, on doit désirer que l'Épopée & le Poème didactique soient *traduits* en vers. Les scènes touchantes de l'*Iliade* se soutiennent dans la prose même de madame Dacier; mais les descriptions, les combats auroient besoin, dans notre langue, d'être *traduits*, comme en anglois, par un Pope ou par un Voltaire.

En général, le succès de la *Traduction* tient à l'analogie des deux langues, & plus encore à celle des génies de l'auteur & du *Traducteur*. Boileau disoit de Dacier, *Il fuit les grâces, & les grâces le fuient*. Quel malheur pour Horace d'avoir eu pour *Traducteur* le plus lourd de nos écrivains! La prose de Mirabeau, toute froide qu'elle est, n'a pu éteindre le génie du Tasse; mais elle a émoussé la gaîté piquante de l'Arioste, elle a terni toutes les fleurs de cette brillante imagination. C'étoit à La Fontaine ou à Voltaire de *traduire* le poème de *Roland furieux*.

Tout homme qui croit savoir deux langues se croit en état de *traduire*. Mais savoir deux langues assez bien pour *traduire* de l'une à l'autre, ce seroit être en état d'en saisir tous les raports, d'en sentir toutes les finesses, d'en apprécier tous les équivalents; & cela même ne suffit pas : il faut avoir aquis par l'habitude la facilité de plier à son gré celle dans laquelle on écrit; il faut avoir le don de l'enrichir soi-même, en créant, au besoin, des tours & des expressions nouvelles; il faut avoir surtout une sagacité, une force, une chaleur de conception presque égale à celle du génie dont on se pénètre, pour ne faire qu'un avec lui, en sorte que le don de la création soit le seul avantage qui le distingue : & dans la foule innombrable des *Traducteurs*, il y en a bien peu, il faut l'avouer, qui fussent dignes d'entrer en société de pensée & de sentiment avec un homme de génie. Madame La Fayette comparoit un sot *Traducteur* à un laquais que sa maitresse envoie faire un compliment à quelqu'un. *Plus le compliment est délicat*, disoit elle, *plus on est sûr que le laquais s'en tire mal*. Presque toute l'Antiquité a eu de pareils interprètes : mais c'est encore plus sur les poètes que le malheur est tombé : par la raison que les finesses, les délicatesses, les grâces d'une langue sont ce qu'il y a de plus difficile à rendre; & que, par une singularité remarquable, presque tout ce qui nous reste en prose de l'Antiquité se réduit à l'éloquence & au raisonnement, deux genres d'écrire sérieux & graves, dont les beautés solides peuvent passer dans toutes les langues sans trop souffrir d'altération, comme ces liqueurs pleines de force qui se transportent d'un monde à l'autre sans perdre de leur qualité, tandis que des vins délicats & fins ne peuvent changer de climat.

Mais une image plus analogue fera mieux sentir ma pensée. On a dit de la *Traduction* qu'elle étoit comme l'envers de la tapisserie : cela suppose une industrie bien grossière & bien mal-adroite. Fesons plus d'honneur au copiste, & accordons-lui en même temps l'adresse de bien saisir le trait & de bien placer les couleurs : s'il a le même assortiment de nuances que l'artiste original, il fera une copie exacte, à laquelle on ne désirera que le premier feu du génie; mais s'il manque de demi-teintes, ou s'il ne sait pas les former du mélange de ses couleurs, il ne donnera qu'une esquisse, d'autant plus éloignée de la beauté du tableau, que celui-ci sera mieux peint & plus fini. Or la palète de l'orateur, de l'historien, du philosophe, n'a guère, si j'ôse le dire, que des couleurs entières qui se retrouvent partout : celle du poète est plus riche en nuances; & ces nuances, le plus souvent, sont exclusivement données à la langue dans laquelle il a composé. J'ai presque dit avec laquelle il a pensé : car l'idée, en naissant, cherche le mot qui doit la rendre; & s'il lui manque, elle s'éteint. (*M. MARMONTEL.*)

TRAGÉDIE, f. f. *Poésie dramatique*. Représentation d'une action héroïque dont l'objet est d'exciter la terreur & la compassion.

Nous avons, dans cette matière, deux guides célèbres, Aristote & le grand Corneille, qui nous éclairent & nous montrent la route.

Le premier, ayant pour principal objet, dans sa Poétique, d'expliquer la nature & les règles de la *Tragédie*, suit son génie philosophique; il ne considère que l'essence des êtres & les propriétés qui en découlent : tout est plein chez lui de définitions & de divisions.

De son côté, Pierre Corneille ayant pratiqué l'art pendant quarante ans, & examiné en philosophe ce qui pouvoit y plaire ou y déplaire; ayant percé par l'essor de son génie les obstacles de plusieurs matières rebelles, & observé en métaphysicien la route qu'il s'étoit frayée & les moyens par où il avoit réussi; enfin ayant mis au creuset de la pra-

tique toutes ses réflexions & les observations de ceux qui étoient venus avant lui; il mérite bien qu'on respecte ses idées & ses décisions, ne fussent-elles pas toujours d'accord avec celles d'Aristote. Celui-ci, après tout, n'a connu que le Théâtre d'Athènes: & s'il est vrai que les Génies les plus hardis, dans leurs spéculations sur les arts, ne vont guère au dela des modèles mêmes que les artistes inventeurs leur ont fournis; le philosophe grec n'a dû donner que le beau idéal du Théâtre athénien.

D'un autre côté cependant, s'il est de fait que, lorsqu'un nouveau genre, comme une sorte de phénomène, paroît dans la Littérature, & qu'il a frapé vivement les esprits, il est bientôt porté à sa perfection par l'ardeur des rivaux que la gloire aiguillonne; on pourroit croire que la *Tragedie* étoit déja parfaite chez les poètes grecs qui ont servi de modèles aux règles d'Aristote, & que les autres, qui sont venus après, n'ont pu y ajouter que des raffinements, capables d'abâtardir ce genre en voulant lui donner un air de nouveauté.

Enfin une dernière raison qui peut diminuer l'autorité du poète françois, c'est que lui-même étoit auteur; & on a observé que tous ceux qui ont donné des règles après avoir fait des ouvrages, quelque courage qu'ils ayent eu, n'ont été, quoi qu'on en puisse dire, que des législateurs timides: semblables au père dont parle Horace, ou à l'amant d'Agna, ils prennent quelquefois les défauts mêmes pour des agréments; ou s'ils les reconnoissent pour des défauts, ils n'en parlent qu'en les désignant par des noms qui aprochent fort de ceux de la vertu.

Quoi qu'il en soit, je me borne à dire que la *Tragédie* est la représentation d'une action héroïque. Elle est héroïque, si elle est l'effet de l'âme portée à un degré d'héroïsme extraordinaire jusqu'à un certain point. L'héroïsme est un courage, une valeur, une générosité qui est au dessus des âmes vulgaires: c'est Héraclius qui veut mourir pour Martian; c'est Pulchérie qui dit à l'usurpateur Phocas, avec une fierté digne de sa naissance:

Tyran, descends du trône, & fais place à ton maître.

Les vices entrent dans l'idée de cet héroïsme dont nous parlons. Un statuaire peut figurer un Néron de huit pieds; de même un poète peut le peindre, sinon comme un héros, du moins comme un homme d'une cruauté extraordinaire &, si l'on me permet ce terme, en quelque sorte héroïque: parce qu'en général les vices sont héroïques, quand ils ont pour principe quelque qualité qui suppose une hardiesse & une fermeté peu communes; telle est la hardiesse de Catilina, la force de Médée, l'intrépidité de Cléopâtre dans Rodogune.

L'action est héroïque, ou par elle-même, ou par le caractère de ceux qui la font. Elle est héroïque par elle-même, quand elle a un grand objet, comme l'aquisition d'un trône, la punition d'un tyran. Elle est héroïque par le caractère de ceux qui la font, quand ce sont des rois, des princes, qui agissent ou contre qui on agit. Quand l'entreprise est d'un roi, elle s'élève, s'anoblit par la grandeur de la personne qui agit: quand elle est contre un roi, elle s'anoblit par la grandeur de celui qu'on attaque.

La première qualité de l'action *tragique* est donc qu'elle soit héroïque. Mais ce n'est point assez; elle doit être encore de nature à exciter la terreur & la pitié: c'est ce qui fait la différence, & qui la rend proprement *tragique*.

L'Épopée traite une action héroïque aussi bien que la *Tragédie;* mais son principal but étant d'exciter la terreur & l'admiration, elle ne remue l'âme que pour l'élever peu à peu. Elle ne connoît point ces secousses violentes & ces frémissements du théâtre qui forment le vrai *tragique. Voyez* TRAGIQUE.

La Grèce fut le berceau de tous les arts; c'est par conséquent chez elle qu'il faut aller chercher l'origine de la Poésie dramatique. Les grecs, nés la plupart avec un génie heureux, ayant le goût naturel à tous les hommes de voir des choses extraordinaires, étant dans cette espèce d'inquiétude qui accompagne ceux qui ont des besoins & qui cherchent à les remplir, dûrent faire beaucoup de tentatives pour trouver le Dramatique. Ce ne fut cependant pas à leur génie ni à leurs recherches qu'ils en furent redevables.

Tout le monde convient que les fêtes de Bacchus en occasionnèrent la naissance. Le dieu de la vendange & de la joie avoit des fêtes, que tous ses adorateurs célébroient à l'envi, les habitants de la campagne, & ceux qui demeuroient dans les villes. On lui sacrifioit un bouc; & pendant le sacrifice, le peuple & les prêtres chantoient en chœur, à la gloire de ce dieu, des hymnes, que la qualité de la victime fit nommer *Tragédie* ou *Chant du bouc*, τράγος ᾠδή. Ces chants ne se renfermoient pas seulement dans les temples; on les promenoit dans les bourgades. On trainoit un homme travesti en Silène, monté sur un âne; & on suivoit en chantant & en dansant. D'autres, barbouillés de lie, se penchoient sur des charettes, & fredonnoient, le verre à la main, les louanges du dieu des buveurs. Dans cette esquisse grossière, on voit une joie licencieuse, mêlée de culte & de religion; on y voit du sérieux & du folâtre, des chants religieux & des airs bacchiques, des danses & des spectacles. C'est de ce chaos que sortit la Poésie dramatique.

Ces hymnes n'étoient qu'un chant lyrique, tel qu'on le voit décrit dans l'Énéide, où Virgile a, selon toute apparence, peint les sacrifices du roi Évandre, d'après l'idée qu'on avoit, de son temps, des chœurs des anciens. Une portion du peuple (les vieillards, les jeunes gens, les femmes, les filles, selon la divinité dont on fesoit la fête) se partageoit en deux rangs, pour chanter alternativement les différents couplets, jusqu'à ce que l'hymne fût fini. Il y en avoit où les deux rangs

réunis, & même tout le peuple chantoit ensemble, ce qui fesoit quelque variété. Mais comme c'étoit toujours du chant, il y régnoit une sorte de monotonie, qui à la fin endormoit les assistants.

Pour jeter plus de variété, on crut qu'il ne seroit pas hors de propos d'introduire un acteur qui fît quelque récit. Ce fut Thespis qui essaya cette nouveauté. Son acteur, qui apparemment raconta d'abord les actions qu'on attribuoit à Bacchus, plut à tous les spectateurs : mais bientôt le poète prit des sujets étrangers à ce dieu, lesquels furent approuvés du plus grand nombre. Enfin ce récit fut divisé en plusieurs parties, pour couper plusieurs fois le chant & augmenter le plaisir de la variété.

Mais comme il n'y avoit qu'un seul acteur, cela ne suffisoit pas; il en falloit un second, pour constituer le Drame & faire ce qu'on appelle *Dialogue* : cependant le premier pas étoit fait, & c'étoit beaucoup.

Eschyle profita de l'ouverture qu'avoit donnée Thespis, & forma tout d'un coup le Drame héroïque, ou la *Tragédie.* Il y mit deux acteurs au lieu d'un; il leur fit entreprendre une action, dans laquelle il transporta tout ce qui pouvoit lui convenir de l'action épique; il y mit exposition, nœuds, efforts, dénouement, passions, & intérêt : dès qu'il avoit saisi l'idée de mettre l'Épique en spectacle, le reste devoit venir aisément; il donna à ses acteurs des caractères, des mœurs, une élocution convenable; & le chœur, qui dans l'origine avoit été la base du spectacle, n'en fut plus que l'accessoire & ne servit que d'intermède à l'action, de même qu'autrefois l'action lui en avoit servi.

L'admiration étoit la passion produite par l'Épopée. Pour sentir que la terreur & la pitié étoient celles qui convenoient à la *Tragédie*, ce fut assez de comparer une pièce où ces passions se trouvassent, avec quelque autre pièce qui produisît l'horreur, la frayeur, la haîne, ou l'admiration seulement : la moindre réflexion sur le sentiment éprouvé, &, même sans cela, les larmes & les applaudissements des spectateurs suffirent aux premiers poètes *tragiques*, pour leur faire connoître quels étoient les sujets vraîment faits pour leur art, & auxquels ils devoient donner la préférence; & probablement Eschyle en fit l'observation dès la première fois que le cas se présenta.

Voilà quelle fut l'origine & la naissance de la *Tragédie* : voyons ses progrès & les différents états par où elle a passé, en suivant le goût & le génie des auteurs & des peuples.

Eschyle donne à la *Tragédie* un air gigantesque, des traits durs, une démarche fougueuse; c'étoit la *Tragedie* naissante, bien conformée dans toutes ses parties, mais encore destituée de cette politesse que l'art & le temps ajoûtent aux inventions nouvelles : il falloit la ramener à un certain vrai, que les poètes sont obligés de suivre jusques dans leurs fictions; ce fut le partage de Sophocle.

Sophocle, né heureusement pour ce genre de poésie, avec un grand fonds de génie, un goût délicat, une facilité merveilleuse pour l'expression, réduisit la Muse *tragique* aux règles de la décence & du vrai; elle aprit à se contenter d'une marche noble & assûrée, sans orgueil, sans faste, sans cette fierté gigantesque qui est au dela de ce qu'on appelle *héroïque* : il sut intéresser le cœur dans toute l'action, travailla les vers avec soin; en un mot, il s'èleva, par son génie & par son travail, au point que ses ouvrages sont devenus l'exemple du beau & le modèle des règles. C'est aussi le modèle de l'ancienne Grèce, que la Philosophie moderne approuve davantage. Il finit ses jours à l'âge de 90 ans, dans le cours desquels il avoit remporté dix huit fois le prix sur tous ses concurrents. On dit que le dernier qui lui fut adjugé pour sa dernière *Tragédie*, le fit mourir de joie. Son Œdipe est une des plus belles pièces qui ait jamais paru, & sur laquelle on peut juger du vrai *Tragique*. *Voyez* TRAGIQUE.

Euripide s'attacha d'abord aux philosophes; il eut pour maître Anaxagore : aussi toutes ses pièces, sont-elles remplies de maximes excellentes pour la conduite des mœurs; Socrate ne manquoit jamais d'y assister, quand il en donnoit de nouvelles. Il est tendre, touchant, vraîment *tragique*, quoique moins èlevé & moins vigoureux que Sophocle : il ne fut cependant couronné que cinq fois; mais l'exemple du poète Ménandre, à qui on préféra sans cesse un certain Philémon, prouve que ce n'étoit pas toujours la justice qui distribuoit les couronnes. Il mourut avant Sophocle : des chiens furieux le déchirèrent à l'âge de 75 ans; il composa soixante & quinze *Tragédies.*

En général, la *Tragédie* des grecs est simple, naturelle, aisée à suivre, peu compliquée; l'action se prépare, se noue, se dèvelope sans effort; il semble que l'art n'y ait que la moindre part, & par là même c'est le chef-d'œuvre de l'art & du génie.

Œdipe, dans Sophocle, paroît un homme ordinaire; ses vertus & ses vices n'ont rien qui soit d'un ordre supérieur. Il en est de même de Créon & de Jocaste. Tirésie parle avec fierté, mais simplement & sans enflure. Bien loin d'en faire un reproche aux grecs, c'est un mérite réel que nous devons leur envier.

Souvent nous étalons des morceaux pompeux, des caractères d'une grandeur plus qu'humaine, pour cacher les défauts d'une pièce qui, sans cela, auroit peu de beauté. Nous habillons richement Hélène, les grecs savoient la peindre belle. Ils avoient assez de génie pour conduire une action & l'étendre dans l'espace de cinq actes, sans y jeter rien d'étranger & sans y laisser aucun vide; la nature leur fournissoit abondamment tout ce

dont ils avoient besoin : & nous, nous sommes obligés d'employer l'art, de chercher, de faire venir une matière qui souvent résiste ; & quand les choses, quoique forcées, sont à peu près assorties, nous ôsons dire quelquefois : » Il y a plus d'art » chez nous que chez les grecs, nous avons plus » de génie qu'eux & plus de force ».

Chaque acte est terminé par un chant lyrique, qui exprime les sentiments qu'a produits l'acte qu'on a vu, & qui dispose à ce qui suit. Racine a imité cet usage dans Esther & dans Athalie.

Ce qui nous reste des *Tragiques* latins n'est point digne d'entrer en comparaison avec les grecs.

Sénèque a traité le sujet d'Œdipe après Sophocle. La fable de celui-ci est un corps proportionné & régulier : celle du poète latin est un colosse monstrueux, plein de superfétations ; on pourroit en retrancher plus de huit-cents vers, dont l'action n'a pas besoin ; sa pièce est presque le contrepied de celle de Sophocle d'un bout à l'autre. Le poète grec ouvre la scène par le plus grand de tous les tableaux ; un roi à la porte de son palais, tout un peuple gémissant, des autels dressés partout dans la place publique, des cris de douleur : Sénèque présente le roi qui se plaint à sa femme, comme un rhéteur l'auroit fait du temps de Sénèque même. Sophocle ne dit rien qui ne soit nécessaire ; tout est nerf chez lui, tout contribue au mouvement : Sénèque est partout surchargé, accablé d'ornements ; c'est une masse d'embonpoint, qui a des couleurs vives & nulle action. Sophocle est varié naturellement : Sénèque ne parle que d'oracles, que de sacrifices symboliques, que d'ombres évoquées. Sophocle agit plus qu'il ne parle ; il ne parle même que par l'action : & Sénèque n'agit que pour parler & haranguer ; Tirésie, Jocaste, Créon n'ont point de caractère chez lui ; Œdipe même n'y est point touchant. Quand on lit Sophocle, on est affligé : quand on lit Sénèque, on a horreur de ses descriptions, on est dégoûté & rebuté de ses longueurs,

Passons quatorze siècles, & venons tout d'un coup au grand Corneille, après avoir dit un mot de trois autres *Tragiques* qui le précédèrent dans cette carrière.

Jodelle (Étienne), né à Paris en 1532, mort en 1573, porta le premier sur le Théâtre françois la forme de la *Tragédie* grèque, & fit reparoître le chœur antique dans ses deux pièces de Cléopâtre & de Didon : mais combien ce poète resta-t-il au dessous des grands maîtres qu'il tâcha d'imiter ! il n'y a chez lui que beaucoup de déclamation, sans action, sans jeu, & sans règles.

Garnier (Robert), né à la Ferté-Bernard, au Maine, en 1534, mort vers l'an 1595, marcha sur les traces de Jodelle, mais avec plus d'élévation dans ses pensées & d'énergie dans son style : ses *Tragédies* firent les délices des gens de Lettres de son temps, quoiqu'elles soient languissantes & sans action.

Hardi (Alexandre), qui vivoit sous Henri IV, & qui passoit pour le plus grand poète *tragique* de la France, ne mérita ce titre que par sa fécondité étonnante : outre qu'il connoissoit mal les règles de la Scène & qu'il violoit d'ordinaire l'unité de lieu, ses vers sont durs, & ses compositions grossières. Enfin voici la grande époque du Théâtre françois, qui prit naissance sous Pierre *Corneille*.

Ce génie sublime, qu'on eût appelé tel dans les plus beaux jours d'Athènes & de Rome, franchit presque tout à coup les nuances immenses qu'il y avoit entre les essais informes de ce siècle & les productions les plus accomplies de l'art. Les stances tenoient à peu près la place des chœurs ; mais Corneille, à chaque pas, fesoit des découvertes : bientôt il n'y eut plus de stances ; la Scène fut occupée par le combat des passions nobles ; les intrigues, les caractères, tout eut de la vraisemblance ; les unités reparurent ; & le Poème dramatique eut de l'action, des mouvements, des situations, des coups de théâtre : les évènements furent fondés ; les intérêts, ménagés ; & les scènes, dialoguées.

Cet homme rare étoit né pour créer la Poésie théatrale, si elle ne l'eût pas été avant lui. Il réunit toutes les parties ; le tendre, le touchant, le terrible, le grand, le sublime : mais ce qui domine sur toutes ces qualités & qui les embrasse chez lui, c'est la grandeur & la hardiesse. C'est le génie qui fait tout en lui, qui a créé les choses & les expressions ; il a partout une majesté, une force, une magnificence, qu'aucun de nos poètes n'a surpassée.

Avec ces grands avantages, il ne devoit pas s'attendre à des concurrents ; il n'en a peut-être pas encore eu sur notre Théâtre pour l'héroïsme, mais il n'en a pas été de même du côté des succès. Une étude réfléchie des sentiments des hommes qu'il falloit émouvoir, vint inspirer un nouveau genre à *Racine*, lorsque Corneille commençoit à vieillir. Ce premier avoit, pour ainsi dire, raproché les passiont des anciens des usages de sa nation : Racine, plus naturel, mit au jour des pièces toutes françoises ; guidé par cet instinct national qui avoit fait applaudir les romances, la Cour d'amour, les carrousels, les tournois en l'honneur des dames, les galanteries respectueuses de nos pêres, il donna des tableaux délicats de la vérité de la passion qu'il crut la plus puissante sur l'âme des spectateurs pour lesquels il écrivoit.

Corneille avoit cependant connu ce genre, & sembla ne vouloir pas y donner son attache ; mais Racine, né avec la délicatesse des passions, un goût exquis, nourri de la lecture des beaux modèles de la Grèce, accommoda la *Tragédie* aux mœurs de son siècle & de son pays. L'élévation de Corneille étoit un modèle où beaucoup de gens ne pouvoient arriver. D'ailleurs ce poète

avoit des défauts; il y avoit chez lui de vieux mots, des discours quelquefois embarrassés, des endroits qui sentoient le déclamateur: Racine eut le talent d'éviter ces petites fautes; toujours élégant, toujours exact, il joignit le plus grand art au génie, & se servoit quelquefois de l'un pour remplacer l'autre; cherchant moins à élever l'âme qu'à la remuer, il parut plus aimable, plus commode, & plus à la portée de tout spectateur. Corneille est, comme quelqu'un l'a dit, un aigle qui s'élève au dessus des nues, qui regarde fixement le Soleil, qui se plaît au milieu des éclairs & de la foudre: Racine est une colombe qui gémit dans des bosquets de myrte, au milieu des roses. Il n'y a personne qui n'aime Racine, mais il n'est pas accordé à tout le monde d'admirer Corneille autant qu'il le mérite.

L'histoire de la *Tragédie* françoise ne finit point ici; mais c'est à la postérité qu'il apartiendra de la continuer.

Les anglois avoient déja un Théâtre, aussi bien que les espagnols, quand les françois n'avoient encore que des trétaux: *Shakespear* (Guillaume) florissoit à peu près dans le temps de Lopez de Véga, & mérite bien que nous nous arrétions sur son caractère, puisqu'il n'a jamais eu de maître ni d'égal.

Il naquit en 1564 à Strafford, dans le comté de Warwick, & mourut en 1616. Il créa le Théâtre anglois par un génie plein de naturel, de force, & de fécondité, sans aucune connoissance des règles: on trouve dans ce grand Génie le fonds inépuisable d'une imagination pathétique & sublime, fantasque & pittoresque, sombre & gaie; une variété prodigieuse de caractères, tous si bien contrastés, qu'ils ne tiennent pas un seul discours que l'on pût transporter de l'un à l'autre: talents personnels à Shakespear, & dans lesquels il surpasse tous les poetes du monde. Il y a de si belles scènes, des morceaux si grands & si terribles répandus dans ses pièces *tragiques*, d'ailleurs monstrueuses, qu'elles ont toujours été jouées avec le plus grand succès. Il étoit si bien né avec toutes les semences de la Poésie, qu'on peut le comparer à la pierre enchâssée dans l'anneau de Pyrrhus, qui, à ce que nous dit Pline, représentoit la figure d'Apollon avec les neuf Muses, dans ces veines que la nature y avoit tracées elle-même sans aucun secours de l'art.

Non seulement il est le chef des poetes dramatiques anglois, mais il passe toujours pour le plus excellent; il n'eut ni modèles ni rivaux, les deux sources de l'émulation, les deux principaux aiguillons du génie. La magnificence ou l'équipage d'un héros ne peut donner à Brutus la majesté qu'il reçoit de quelques lignes de Shakespear: doué d'une imagination également forte & riche, il peint tout ce qu'il voit, & embellit presque tout ce qu'il peint. Dans les tableaux de l'Albane, les amours de la suite de Vénus ne sont pas représentés avec plus de grâces, que Shakespear en donne à ceux qui font le cortège de Cléopâtre, dans la description de la pompe avec laquelle cette reine se présente à Antoine sur les bords du Cydnus.

Ce qui lui manque, c'est le choix. Quelquefois, en lisant ses pièces, on est surpris de la sublimité de ce vaste Génie; mais il ne laisse pas subsister l'admiration: à des portraits où règnent toute l'élévation & toute la noblesse de Raphaël, succèdent de misérables tableaux dignes des peintres de taverne.

Il ne se peut rien de plus intéressant que le monologue de Hamlet, prince de Danemarck, dans le troisième acte de la *Tragédie* de ce nom: on connoît la belle traduction libre que Voltaire a faite de ce morceau.

To be, or not to be! that is a question, &c.

Demeure, il faut choisir, & passer à l'instant
De la vie à la mort, ou de l'être au néant.
Dieux cruels, s'il en est, éclairez mon courage!
Faut-il vieillir courbé sous la main qui m'outrage,
Supporter ou finir mon malheur & mon sort?
Qui suis-je? qui m'arrête? & qu'est-ce que la mort?
C'est la fin de nos maux, c'est mon unique asile:
Après de longs transports, c'est un sommeil tranquile;
On s'endorr, & tout meurt. Mais un affreux réveil
Doit succéder peut-être aux douceurs du sommeil.
On nous menace, on dit que cette courte vie
De tourments éternels est aussi tôt suivie.
O mort! moment fatal! affreuse Éternité!
Tout cœur à ton seul nom se glace épouvanté:
Eh! qui pourroit sans toi supporter cette vie?
De nos prêtres menteurs bénir l'hypocrisie?
D'une indigne maitresse encenser les erreurs?
Ramper sous un ministre, adorer ses hauteurs?
Et montrer les langueurs de son âme abattue
A des amis ingrats qui détournent la vue?
La mort seroit trop douce en ces extrémités.
Mais le scrupule parle, & nous crie, Arrêtez!
Il défend à nos mains cet heureux homicide,
Et d'un héros guerrier fait un chrétien timide.

L'ombre du père de Hamlet paroît, & porte la terreur sur la scène, tant Shakespear possédoit le talent de peindre: c'est par là qu'il sut toucher le foible superstitieux de l'imagination des hommes de son temps, & réussir en de certains endroits où il n'étoit soutenu que par la seule force de son propre génie. Il y a quelque chose de si bizarre, & avec cela de si grave, dans les discours de ses fantômes, de ses fées, de ses sorciers, & de ses autres personnages chimériques; qu'on ne sauroit s'empêcher de les croire naturels, quoique nous n'ayons aucune règle fixe pour en bien juger; & qu'on est contraint d'avouer que, s'il y avoit de

tels êtres au monde, il est fort probable qu'ils parleroient & agiroient de la manière dont il les a représentés. Quant à ses défauts, on les excusera sans doute, si l'on considère que l'esprit humain ne peut de tous côtés franchir les bornes qu'opposent à ses efforts le ton du siècle, les mœurs, & les préjugés.

Les ouvrages dramatiques de ce poète parurent pour la première fois tous ensemble en 1623, *in-fol.* & depuis, MM. Rowe, Pope, Théobald, & Warburthon en ont donné à l'envi de nouvelles éditions. On doit lire la préface que Pope a mise au devant de la sienne sur le caractère de l'auteur. Elle prouve que ce grand Génie, nonobstant tous ses défauts, mérite d'être mis au dessus de tous les écrivains dramatiques de l'Europe. On peut considérer ses ouvrages, comparés avec d'autres plus polis & plus réguliers, comme un ancien bâtiment majestueux d'architecture gothique, comparé avec un édifice moderne d'une architecture régulière : ce dernier est plus élégant ; mais le premier a quelque chose de plus grand, il s'y trouve assez de matériaux pour fournir à plusieurs autres édifices ; il y règne plus de variété, & les appartements sont bien plus vastes, quoiqu'on y arrive souvent par des passages obscurs, bizarrement ménagés, & désagréables ; enfin tout le corps inspire du respect, quoique plusieurs des parties soient de mauvais goût, mal disposées, & ne répondent pas à sa grandeur.

Il est bon de remarquer qu'en général c'est dans les morceaux détachés que les *Tragiques* anglois ont le plus excellé. Leurs anciennes pièces, dépourvues d'ordre, de décence, & de vraisemblance, ont des lueurs étonnantes au milieu de cette nuit. Leur style est trop ampoulé, trop rempli de l'enflure asiatique; mais aussi il faut avouer que les échasses du style figuré, sur lesquelles la langue angloise est guindée dans le *Tragique*, élèvent l'esprit bien haut, quoique par une marche irrégulière.

Johnson (Benjamin) suivit de près Shakespear, & se montra un des plus illustres dramatiques anglois du dix-septième siècle. Il naquit à Westminster vers l'an 1575, & eut Cambden pour maître : mais sa mère, qui s'étoit remariée à un maçon, l'obligea de prendre le métier de son beau-père ; il travailla, par indigence, aux bâtiments de Lincoln'Inn, avec la truelle à la main & un livre en poche. Le goût de la Poésie l'emporta bientôt sur l'équerre; il donna des ouvrages dramatiques, se livra tout entier au Théâtre, & Shakespear le protégea.

Il fit représenter, en 1601, une *Tragédie* intitulée *La chute de Séjan.* » Si l'on m'objecte, » dit-il dans sa Préface, que ma pièce n'est pas » un poème selon les règles du temps, je l'avoue ; » il y manque même un chœur convenable, qui » est la chose la plus difficile à mettre en œuvre. » De plus, il n'est ni nécessaire ni possible d'ob- » server aujourdhui la pompe ancienne des poèmes » dramatiques, vu le caractère des spectateurs. Si » néanmoins, continue-t-il, j'ai rempli les devoirs » d'un auteur *tragique*, tant pour la vérité de » l'histoire & la dignité des personnages, que pour » la gravité du style & la force des sentiments ; » ne m'imputez pas l'omission de ces accessoires, » par raport auxquels (sans vouloir me vanter) je » suis mieux en état de donner des règles, que de » les négliger faute de les connoître ».

En 1608, il mit au jour la *Conjuration de Catilina.* Je ne parle pas de ses comédies, qui lui aquirent beaucoup de gloire. De l'aveu des connoisseurs, Shakespear & Johnson sont les deux plus grands dramatiques dont l'Angleterre puisse se vanter. Le dernier a donné d'aussi bonnes règles pour perfectionner le Théâtre, que celles de Corneille. Le premier devoit tout au prodigieux génie naturel qu'il avoit ; Johnson devoit beaucoup à son art & à son savoir. Il est vrai que l'un & l'autre sont auteurs d'ouvrages indignes d'eux : avec cette différence néanmoins que, dans les mauvaises pièces de Johnson, on ne trouve aucun vestige de l'auteur du *Renard* & du *Chimiste ;* au lieu que dans les morceaux les plus bizarres de Shakepear, vous trouverez çà & là des traces qui vous font reconnoître leur admirable auteur. Johnson avoit au dessus de Shake pear une profonde connoissance des anciens, & il y puisoit hardiment. Il n'y a guère de poètes ou d'historiens romains des temps de Séjan & de Catilina, qu'il n'ait traduits dans les deux *Tragédies* dont ces deux hommes lui ont fourni le sujet : mais il s'empare des auteurs en conquérant ; & ce qui seroit larcin dans d'autres poètes, est chez lui victoire & conquête. Il mourut le 16 août 1637, & fut enterré dans l'abbaye de Westminster ; on mit sur son tombeau cette épitaphe courte, & qui dit tant de choses : *O rare Ben Johnson!*

Otway (Thomas), né dans la province de Sussex en 1651, mourut en 1685, à l'âge de 34 ans. Il réussit admirablement dans la partie tendre & touchante ; mais il y a quelque chose de trop familier dans les endroits qui auroient dû être soutenus par la dignité de l'expression. *Venise sauvée* & l'*Orpheline* sont ses deux meilleures *Tragédies.* C'est dommage qu'il ait fondé la première sur une intrigue si vicieuse, que les plus grands caractères qu'on y trouve sont ceux des rebelles & des traîtres. Si le héros de sa pièce avoit fait paroître autant de belles qualités pour la défense de son pays qu'il en montre pour sa ruine, on n'auroit pu l'admirer trop. On peut dire de lui ce qu'un historien romain dit de Catilina, que sa mort auroit été glorieuse, *si pro patriâ sic concidisset.* Otway possédoit parfaitement l'art d'exprimer les passions dans le *Tragique*, & de les peindre avec une simplicité naturelle ; il avoit aussi le talent d'exciter quelquefois les plus vives émotions.

émotions. Mademoiselle Barry, fameuse actrice, qui fesoit le rôle de Monime dans l'*Orpheline*, ne prononçoit jamais sans verser des larmes ces trois mots : *Ah ! pauvre Castalio !* Enfin Béviledère me trouble, & Monime m'attendrit toujours : ainsi, la terreur s'empare de l'âme, & l'art fait couler des pleurs honnêtes.

Congrève (Guillaume), né en Irlande en 1672, & mort à Londres en 1729, fit voir le premier, sur le Théâtre anglois, avec beaucoup d'esprit, toute la correction & la régularité qu'on peut désirer dans le Dramatique ; on en trouvera la preuve dans toutes ses pièces, & en particulier dans sa belle *Tragédie*, l'Épouse affligée, *the Mourning bride.*

Rowe (Nicolas) naquit en Dévonshire en 1673, & mourut à Londres en 1718, à 45 ans, & fut enterré à Westminster, vis à vis de Chaucer. Il se fit voir aussi régulier que Congrève dans ses *Tragédies*. Sa première pièce, l'*Ambitieuse belle-mère*, mérite toutes sortes de louanges par la pureté de la diction, la justesse des caractères, & la noblesse des sentiments : mais celle de ses *Tragédies* dont il fesoit le plus de cas, & qui fut aussi la plus estimée, étoit son *Tamerlan*. Il règne dans toutes ses pièces un esprit de vertu & d'amour pour la patrie, qui font honneur à son cœur ; il saisit en particulier toutes les occasions qui se présentent de faire servir le Théâtre à inspirer les grands principes de la liberté civile.

Il est temps de parler de l'illustre *Addisson :* son Caton d'Utique est le plus grand personnage, & sa pièce est la plus belle qui soit sur aucun Théâtre; c'est un chef-d'œuvre pour la régularité, l'élégance, la poésie, & l'élévation des sentiments. Il parut à Londres en 1713 ; & tous les partis, quoique divisés & opposés, s'accordèrent à l'admirer. La reine Anne désira que cette pièce lui fût dédiée ; mais l'auteur, pour ne manquer ni à son devoir ni à son honneur, l'a mise au jour sans dédicace. M. du Bos en traduisit quelques scènes en françois. L'abbé Salvini en a donné une traduction complète italienne ; les jésuites anglois de Saint-Omer mirent cette pièce en latin, & la firent représenter publiquement par leurs écoliers. M. Sewell, docteur en Médecine, & le chevalier Steele l'ont embellie de remarques savantes & pleines de goût.

Tout le caractère de Caton est conforme à l'Histoire. Il excite notre admiration pour un romain aussi vertueux qu'intrépide. Il nous attendrit à la vûe du mauvais succès de ses nobles efforts pour le soutien de la cause publique. Il accroît notre indignation contre César, en ce que la plus éminente vertu se trouve opprimée par un tyran heureux.

Les caractères particuliers sont distingués les uns des autres par des nuances de couleur différente. Portius & Marcus ont leurs mœurs & leurs tempéraments ; & cette peinture se remarque dans tout le cours de la pièce, par l'opposition qui règne dans leurs sentiments, quoiqu'ils soient amis. L'un est calme & de sang froid ; l'autre est plein de feu & de vivacité. Ils se proposent tous deux de suivre l'exemple de leur père : l'aîné le considère comme le défenseur de la liberté ; le cadet le regarde comme l'ennemi de César : l'un imite sa sagesse; & l'autre, son zèle pour Rome.

Le caractère de Juba est neuf : il prend Caton pour modèle, & il s'y trouve encore engagé par son amour pour Marcia ; sa honte lorsque sa passion est découverte, son respect pour l'autorité de Caton, son entretien avec Syphax touchant la supériorité des exercices de l'esprit sur ceux du corps, embellissent encore les traits qui le regardent.

La différence n'est pas moins sensiblement exposée entre les caractères vicieux. Sempronius & Syphax sont tous deux lâches, traîtres, & hypocrites ; mais chacun à sa manière : la perfidie du romain & celle de l'africain sont aussi différentes que leur humeur.

Lucius, l'opposé de Sempronius & ami de Caton, est d'un caractère doux, porté à la compassion, sensible aux maux de tous ceux qui souffrent, non par foiblesse, mais parce qu'il est touché des malheurs auxquels il voit sa patrie en proie.

Les deux filles sont animées du même esprit que leur père. Celle de Caton s'intéresse vivement pour la cause de la vertu ; elle met un frein à une violente passion, en réfléchissant à sa naissance ; & par un artifice admirable du poète, elle montre combien elle estimoit son amant, à l'occasion de sa mort supposée : cet incident est aussi naturel qu'il étoit nécessaire ; & il fait disparoître ce qu'il y auroit eu dans cette passion de peu convenable à la fille de Caton. D'un autre côté, Lucie, d'un caractère doux & tendre, ne peut déguiser ses sentiments ; mais après les avoir déclarés, la crainte des conséquences la fait résoudre à attendre le tour que prendront les affaires, avant de rendre son amant heureux. Voilà le caractère timide & sensible de son père Lucius; & en même temps son attachement pour Marcia l'engage aussi avant que l'amitié de Lucius pour Caton.

Dans le dénouement, qui est d'un ordre mixte, la vertu malheureuse est abandonnée au hasard & aux dieux ; mais tous les autres personnages vertueux sont récompensés.

Cette *Tragédie* est trop connue pour entrer dans le détail de ses beautés particulières. Le seul soliloque de Caton (*acte V*, *sc.* j) fera toujours l'admiration des philosophes ; il finit ainsi :

Let guilt or fear
Disturb man's rest : Cato *knows neither of'em,*
Indifferent in his choice to sleep or die.

» Que le crime ou la crainte troublent le repos » de l'homme; Caton ne connoît ni l'un ni l'au- » tre, indifférent dans son choix de dormir ou de » mourir ».

Addisson nous plaît par son bon goût & par ses peintures simples. Lorsque Sempronius dit à Porcius qu'il seroit au comble du bonheur, si Caton, son père, vouloit lui accorder sa sœur Marcia, Porcius répond (*acte I, sc.* ij):

Alas! Sempronius, wouldst thou talk of love
To Marcia, whilst her fathers life's in danger?
Thou migh'st as well court the pale trembling vestal,
When she beholds the holy flame expiring.

» Quoi! Sempronius, voudriez-vous parler » d'amour à Marcia, dans le temps que la vie de » son père est menacée? Vous pourriez aussi tôt » entretenir de votre passion une vestale tremblante » & effrayée à la vûe du feu sacré prêt à s'éteindre » sur l'autel » Que cette image est belle & bien placée dans la bouche d'un romain! C'est encore la majesté de la religion qui augmente la noblesse de la pensée. L'idée est neuve, & cependant si simple, qu'il paroît que tout le monde l'auroit trouvée.

Quant à l'intrigue d'amour de cette pièce, un de nos beaux Génies, grand juge en ces matières, la condanne en plus d'un endroit. Addisson, dit Voltaire, eut la molle complaisance de plier la sévérité de son caractère aux mœurs de son temps, & gâta un chef-d'œuvre pour avoir voulu lui plaire. J'ai cependant bien de la peine à souscrire à cette décision. Il est vrai qu'Addisson reproduit sur la Scène l'amour, sujet trop ordinaire & usé; mais il peint un amour digne d'une vierge romaine, un amour chaste & vertueux, fruit de la nature & non d'une imagination déréglée. Toute belle qu'est Porcia, c'est le grand Caton que le jeune prince africain adore en sa fille.

Les amants sont ici plus tendres & en même temps plus sages, que tous ceux qu'on avoit encore introduits sur le Théâtre. Dans notre siècle corrompu, il faut qu'un poète ait bien du talent pour exciter l'admiration des libertins, & les rendre attentifs à une passion qu'ils n'ont jamais ressentie, ou dont ils n'ont emprunté que le masque.

» Ce chef-d'œuvre dramatique, qui a fait tant » d'honneur à notre pays & à notre langue, dit » Steele, excelle peut-être autant par les passions » des amants que par la vertu du héros: du moins » leur amour, qui ne fait que le caractère du » second ordre, est plus héroïque que la grandeur » des principaux caractères de la plupart des *Tra-* » *gédies* ». Je n'en veux pour preuve que la réponse de Juba à Marcie (*acte I, scène* 5), lorsqu'elle lui reproche avec dignité de l'entretenir de sa passion, dans un temps où le bien de la cause commune demandoit qu'il fût occupé d'autre pensées. Réplique-t-il comme Pyrrhus à Andromaque?

Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,
Brûlé de plus de feux que je n'en allumai,
Tant de soins, tant de pleurs, tant d'ardeurs inquiètes. ....

Non; mais en adorant la fille de Caton, il sait que, pour être digne d'elle, il doit remplir son devoir. Vos reproches, répond-il à l'instant, sont justes, vertueuse Marcie; je me hâte d'aller joindre nos troupes, &c. En effet il la quitte.

Thy reproofs are just,
Thou virtuous maid; i'll hasten to my troops, &c.

Le Caton françois de M. Deschamps est au Caton anglois, ce qu'est la Phèdre de Pradon à la Phèdre de Racine. Addisson mourut en 1719, âgé de 47 ans, & fut enterré à Westminster. Outre qu'il est un des plus purs écrivains de la grande Bretagne, c'est le poète des sages.

Depuis Congrève & lui, les pièces du Théâtre anglois sont devenues plus régulières; les auteurs, plus corrects & moins hardis: cependant les monstres brillants de Shakespear plaisent mille fois plus que la sagesse moderne. Le génie poétique des anglois, dit Voltaire, ressemble à un arbre touffu planté par la nature, jetant au hasard mille rameaux, & croissant inégalement avec force; il meurt, si vous voulez le tailler en arbre des jardins de Marli.

C'en est assez sur les illustres poètes *tragiques* des deux nations rivales du Théâtre: mais comme il importe à ceux qui voudront les imiter, de bien connoître le but de la *Tragédie*, & de ne pas se méprendre sur le choix des sujets & des personnages qui lui conviennent; ils ne seront pas fâchés de trouver ici là-dessus quelques conseils de l'abbé du Bos, parce qu'ils sont propres à éclairer dans cette route épineuse. Nous finirons par discuter avec lui si l'amour est l'essence de la *Tragédie*.

Ce qui nous engage à nous arrêter avec complaisance sur ce genre de Poème auquel préside Melpomène, c'est qu'il affecte bien plus que la Comédie. Il est certain que les hommes en général ne sont pas autant émus par l'action théatrale, qu'ils ne sont pas aussi livrés au spectacle durant la représentation des comédies, que durant celle des *Tragédies*. Ceux qui font leur amusement de la Poésie dramatique, parlent plus souvent & avec plus d'affection des *Tragédies* que des comédies qu'ils ont vues; ils savent un plus grand nombre de vers des pièces de Corneille & de Racine, que de celles de Molière. Enfin le Public préfère le rendez-vous qu'on lui donne pour le divertir en le fesant pleurer, à celui qu'on lui présente pour le divertir en le fesant rire.

La *Tragédie*, ſuivant la ſignification qu'on donnoit à ce mot, eſt l'imitation de la vie & des diſcours des héros ſujets par leur élévation aux paſſions & aux cataſtrophes, comme à revêtir les vertus les plus ſublimes. Le poète *tragique* nous fait voir les hommes en proie aux plus grandes agitations : ce ſont des dieux injuſtes, mais tout-puiſſans, qui demandent qu'on égorge aux pieds de leurs autels une jeune princeſſe innocente ; c'eſt le grand Pompée, le vainqueur de taut de nations & la terreur des rois d'Orient, maſſacré par de vils eſclaves.

Nous ne reconnoiſſons pas nos amis dans les perſonnages du poète *tragique*, mais leurs paſſions ſont plus impétueuſes ; & comme les lois ne ſont pour ces paſſions qu'un frein très-foible, elles ont bien d'autres ſuites que les paſſions des perſonnages du Poème comique. Ainſi, la terreur & la pitié que la peinture des évènements *tragiques* excite dans notre âme, nous occupent plus que le rire & le mépris que les incidents des comédies produiſent en nous.

Le but de la *Tragédie* étant d'exciter la terreur & la compaſſion ; il faut d'abord que le poète *tragique* nous faſſe voir des perſonnages également aimables & eſtimables, & qu'enſuite il nous les repréſente dans un état malheureux. Commencez par me faire eſtimer ceux pour leſquels vous voulez m'intéreſſer : inſpirez-moi de la vénération pour les perſonnages deſtinés à faire couler mes larmes.

Il eſt donc néceſſaire que les perſonnages de la *Tragédie* ne méritent point d'être malheureux, ou du moins d'être auſſi malheureux qu'ils le ſont. Si leurs fautes ſont de véritables crimes, il ne faut pas que ces crimes ayent été commis volontairement. Œdipe ne ſeroit plus un principal perſonnage de *Tragédie*, s'il avoit ſu, dans le temps de ſon combat, qu'il tiroit l'épée contre ſon propre père.

Les malheurs des ſcélérats ſont peu propres à nous toucher ; ils ſont un juſte ſupplice, dont l'imitation ne ſauroit exciter en nous ni terreur ni compaſſion véritable. Leur ſupplice, ſi nous le voyions réellement, exciteroit bien en nous une compaſſion machinale ; mais comme l'émotion que les imitations produiſent n'eſt pas auſſi tyrannique que celle que l'objet même exciteroit, l'idée des crimes qu'un perſonnage de *Tragédie* a commis nous empêche de ſentir pour lui une pareille compaſſion. Il ne lui arrive rien dans la cataſtrophe, que nous ne lui ayions ſouhaité pluſieurs fois durant le cours de la pièce ; & nous applaudiſſons alors au Ciel, qui juſtifie enfin ſa lenteur à punir.

Il ne faut pas néanmoins défendre d'introduire des perſonnages ſcélérats dans la *Tragédie*, pourvu que le principal intérêt de la pièce ne tombe point ſur eux : le deſſein de ce Poème eſt bien d'exciter en nous la terreur & la compaſſion pour quelques-uns de ſes perſonnages, mais non pas pour tous ſes perſonnages. Ainſi, le poète, pour arriver plus certainement à ſon but, peut bien allumer en nous d'autres paſſions qui nous préparent à ſentir plus vivement encore les deux qui doivent dominer ſur la Scène *tragique*, je veux dire, la compaſſion & la terreur. L'indignation que nous concevons contre Narciſſe augmente la compaſſion & la terreur où nous jettent les malheurs de Britannicus : l'horreur qu'inſpire le diſcours d'Œnone nous rend plus ſenſible à la malheureuſe deſtinée de Phèdre.

On peut donc mettre des perſonnages ſcélérats ſur la Scène *tragique*, ainſi qu'on met des bourreaux dans le tableau qui repréſente le martyre d'un Saint. Mais comme on blâmeroit le peintre qui peindroit aimables des hommes auxquels il fait faire une action odieuſe, de même on blâmeroit le poète qui donneroit à des perſonnages ſcélérats des qualités capables de leur concilier la bienveillance du ſpectateur. Peindre le vice en beau, ce ſeroit aller contre le grand but de la *Tragédie*, qui doit être de purger les paſſions, en mettant ſous nos ieux les égarements où elles nous conduiſent & les périls dans leſquels elles nous précipitent.

Les poètes dramatiques dignes d'écrire pour le Théâtre, ont toujours regardé l'obligation d'inſpirer la haîne du vice & l'amour de la vertu, comme la première obligation de leur art. Quand je dis que la *Tragédie* doit purger les paſſions, j'entends parler ſeulement des paſſions vicieuſes & préjudiciables à la ſociété, & on le comprend bien ainſi. Une *Tragédie* qui donneroit du dégoût des paſſions utiles à la ſociété, telles que ſont l'amour de la patrie, l'amour de la gloire, la crainte du déshonneur, *&c*, ſeroit auſſi vicieuſe qu'une *Tragédie* qui rendroit le vice aimable.

Ne faites jamais chauſſer le cothurne à des hommes inférieurs à pluſieurs de ceux avec qui nous vivons ; autrement, vous ſeriez auſſi blâmable que ſi vous ayiez fait ce que Quintilien appelle Donner le rôle d'Hercule à jouer à un enfant, *Perſonam Herculis & cothurnos aptare infantibus.*

Non ſeulement il faut que le caractère des principaux perſonnages ſoit intéreſſant ; mais il eſt néceſſaire que les accidents qui leur arrivent ſoient tels, qu'ils puiſſent affliger *tragiquement* des perſonnes raiſonnables & jeter dans la crainte un homme courageux. Un prince de quarante ans qu'on nous repréſente au déſeſpoir & dans la diſpoſition d'attenter ſur lui-même, parce que ſa gloire & ſes intérêts l'obligent à ſe ſéparer d'une femme dont il eſt amoureux & aimé depuis douze ans, ne nous rend guère compatiſſants à ſon malheur ; nous ne ſaurions le plaindre durant cinq actes.

Les excès des paſſions où le poète fait tomber ſon héros, tout ce qu'il lui fait dire afin de bien perſuader les ſpectateurs que l'intérieur de ce perſonnage eſt dans l'agitation la plus affreuſe, ne

ſert qu'à le dégrader davantage. On nous rend le héros indifférent, en voulant rendre l'action intéreſſante. L'uſage de ce qui ſe paſſe dans le monde & l'expérience de nos amis, au défaut de la nôtre, nous aprennent qu'une paſſion contente s'uſe tellement en douze années, qu'elle devient une ſimple habitude. Un héros, obligé par ſa gloire & par l'intérêt de ſon autorité à rompre cette habitude, n'en doit pas être aſſez affligé pour devenir un perſonnage *tragique;* il ceſſe d'avoir la dignité requiſe dans les perſonnages de la *Tragédie*, ſi ſon affliction va juſqu'au déſeſpoir : un tel malheur ne ſauroit l'abattre, s'il a un peu de cette fermeté ſans laquelle on ne ſauroit être, je ne dis pas un héros, mais même un homme vertueux. La gloire, dira-t-on, l'emporte à la fin; & Titus, de qui l'on voit bien que vous voulez parler, renvoie Bérénice chez elle.

Mais ce n'eſt pas là juſtifier Titus, c'eſt faire tort à la réputation qu'il a laiſſée; c'eſt aller contre les lois de la vraiſemblance & du pathétique véritable, que de lui donner, même contre le témoignage de l'Hiſtoire, un caractère ſi mou & ſi efféminé. Auſſi, quoique Bérénice ſoit une pièce très-méthodique & parfaitement bien écrite, le Public ne la revoit pas avec le même goût qu'il lit Phèdre & Andromaque. Racine avoit mal choiſi ſon ſujet; & pour dire plus exactement la vérité, il avoit eu la foibleſſe de s'engager à le traiter ſur les inſtances d'une grande princeſſe.

De ces réflexions ſur le rôle peu convenable que Racine fait jouer à Titus, il ne s'enſuit pas que nous proſcrivions l'amour de la *Tragédie.* On ne ſauroit blâmer les poètes de choiſir pour ſujet de leurs imitations, les effets des paſſions qui ſont les plus générales & que tous les hommes reſſentent ordinairement : or de toutes les paſſions, celle de l'amour eſt la plus générale; il n'eſt preſque perſonne qui n'ait eu le malheur de la ſentir, du moins une fois en ſa vie : c'en eſt aſſez pour s'intéreſſer avec affection aux pièces de ceux qu'elle tyranniſe.

Nos poètes ne pourroient donc être blâmés de donner part à l'amour dans les intrigues de la pièce, s'ils le feſoient avec plus de retenue. Mais ils ont pouſſé trop loin la complaiſance pour le goût de leur ſiècle, ou, pour mieux dire, ils ont eux-mêmes fomenté ce goût avec trop de lâcheté : en renchériſſant les uns ſur les autres, ils ont fait une ruelle de la Scène *tragique;* qu'on nous paſſe le terme.

Racine a mis plus d'amour dans ſes pièces que Corneille. Boileau travaillant à réconcilier ſon ami avec le célèbre Arnaud, il lui porta la *Tragédie* de Phèdre de la part de l'auteur & lui en demanda ſon avis. Arnaud, après avoir lu la pièce, lui dit : » Il n'y a rien à reprendre au caractère » de Phèdre; mais pourquoi a-t-il fait Hippolyte » amoureux? » Cette Critique eſt la ſeule peut-être qu'on puiſſe faire contre la *Tragédie* de Phèdre; & l'auteur, qui ſe l'étoit faite à lui-même, ſe juſtifioit en diſant : » Qu'auroient penſé » les petits-maîtres d'un Hippolyte ennemi de » toutes les femmes? quelles mauvaiſes plaiſan- » teries n'auroient ils point jetées ſur le fils de » Théſée? »

Du moins Racine connoiſſoit ſa faute; mais la plupart de ceux qui ſont venus depuis cet aimable poète, trouvant qu'il étoit plus facile de l'imiter par ſes endroits foibles que par les autres, ont encore été plus loin que lui dans la mauvaiſe route.

Comme le goût de faire mouvoir par l'amour les reſſorts de la *Tragédie* n'a pas été le goût des anciens, il ne ſera point peut-être le goût de nos neveux. La poſtérité pourra donc blâmer l'abus que nos poètes *tragiques* ont fait de leur eſprit, & les cenſurer un jour d'avoir donné le caractère de Tircis & de Philène; d'avoir fait faire toutes choſes pour l'amour, à des perſonnages illuſtres, & qui vivoient dans des ſiècles où l'idée qu'on avoit du caractère d'un grand homme n'admettoit pas le mélange de pareilles foibleſſes : elle reprendra nos poètes d'avoir fait, d'une intrigue amoureuſe, la cauſe de tous les mouvements qui arrivèrent à Rome, quand il s'y forma une conjuration pour le rappel des Tarquins; comme d'avoir repréſenté les jeunes gens de ce temps-là ſi polis & même ſi timides devant leurs maîtreſſes, eux dont les mœurs ſont connues ſuffiſamment par le récit que fait Tite-Live des aventures de Lucrèce.

Tous ceux qui nous ont peint ſi tendres & ſi galants, Brutus, Arminius, & d'autres perſonnages illuſtrés par un courage inflexible, n'ont pas copié la nature dans leurs imitations, & ont oublié la ſage leçon qu'a donnée Deſpréaux dans le troiſième chant de l'*Art poétique*, où il décide ſi judicieuſement qu'il faut conſerver à ſes perſonnages leur caractère national :

> Gardez donc de donner, ainſi que dans Clélie,
> L'air & l'eſprit françois à l'antique Italie;
> Et ſous le nom romain feſant notre portrait,
> Peindre Caton galant & Brutus Dameret.

La même raiſon qui doit engager les poètes à ne pas introduire l'amour dans toutes leurs *Tragédies*, doit peut-être les engager auſſi à choiſir leur héros dans des temps éloignés d'une certaine diſtance du nôtre. Il eſt plus facile de nous inſpirer de la vénération pour des hommes qui ne nous ſont connus que par l'Hiſtoire, que pour ceux qui ont vécu dans des temps ſi peu éloignés du nôtre, qu'une tradition encore récente nous inſtruit exactement des particularités de leur vie. Le poète *tragique*, dira-t-on, ſaura bien ſupprimer les petiteſſes capables d'avilir ſes héros. Sans doute il n'y manquera pas : mais l'auditeur s'en ſouvient; il les redit, lorſque le héros a vécu

dans un temps si voisin du sien que la tradition l'a instruit de ses petitesses.

Il est vrai que les poètes grecs ont mis sur leur Scène des Souverains qui venoient de mourir, & quelquefois même des princes vivants; mais ce n'étoit pas pour en faire des héros : ils se proposoient de plaire à leur Patrie, en rendant odieux le gouvernement d'un seul; & c'étoit un moyen d'y réussir, que de peindre les rois avec un caractère vicieux. C'est par un motif semblable qu'on a long temps représenté avec succès, sur un Théâtre voisin du nôtre, le fameux siège de Leyde, que les espagnols firent par les ordres de Philipe II, & qu'ils furent obligés de lever en 1578. Comme Melpomène se plaît à parer ses personnages de couronnes & de sceptres, il arriva, dans ces temps d'horreurs & de persécutions, qu'elle choisit, dans cette pièce dramatique, pour sa victime, un prince contre lequel tous les spectateurs étoient révoltés. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

TRAGÉDIE. Lorsqu'on a lu ces beaux vers de Lucrèce;

Suave, mari magno turbantibus æquora ventis,
E terrâ magnum alterius spectare laborem;
Non quia vexari quemquam est jucunda voluptas,
Sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est :

on croit avoir trouvé dans le cœur humain le principe de la *Tragédie*; mais on se trompe. Il est bien vrai que l'homme se plaît naturellement à s'effrayer d'un danger qui n'est pas le sien, & à s'affliger en simple spectateur sur le malheur de ses semblables. Il est vrai aussi que la joie secrète d'être à l'abri des maux dont il est témoin, peut contribuer par réflexion au plaisir que lui cause le spectacle de ces maux. Mais d'abord, les enfants, qui ne font certainement pas cette réflexion, ont un plaisir très-vif à être émus de crainte & de pitié par des récits terribles & touchants : ce plaisir n'est donc pas, dans la simple nature, l'effet d'un retour sur soi-même. De plus, si la vûe du danger ou du malheur d'autrui nous étoit agréable, comme le dit Lucrèce, par la comparaison de nous-mêmes avec celui que nous voyons dans le péril ou dans la souffrance : plus sa situation seroit affreuse, plus nous aurions de plaisir à n'y être pas; la réalité nous en seroit encore plus agréable que l'image; & dans l'image, plus l'illusion seroit forte, plus le spectacle nous seroit doux. Or il arrive au contraire que, si l'image est trop ressemblante & le spectacle trop horrible, l'âme y répugne & ne peut le souffrir. (*Voyez* ILLUSION). Enfin si la joie de se voir exempt des maux auxquels on s'intéresse fesoit le charme de la compassion, plus le péril seroit loin de nous, plus le plaisir seroit pur & sensible; rien de plus rassûrant en effet que la différence de celui qui souffre avec celui qui voit souffrir; rien de plus effrayant au contraire que les raports d'âge, de condition, de caractère de l'un à l'autre : & cependant il est certain que plus l'exemple nous touche de près, par les raports du malheureux avec nous-mêmes, plus l'intérêt qui nous y attache a pour nous de force & d'attrait. Ce n'est donc pas, comme le dit Lucrèce, par réflexion sur nous-mêmes que nous aimons à nous effrayer, à nous affliger sur autrui.

Principe de la Tragédie. Le vrai plaisir de l'âme, dans ses émotions, est essenciellement le plaisir d'être émue, de l'être vivement sans aucun des périls dont nous avertit la douleur. Ainsi, la sûreté personnelle, *tui sine parte pericli*, est bien une condition sans laquelle le spectacle *tragique* ne seroit pas un plaisir; mais ce n'est pas la cause du plaisir qu'on y éprouve : il naît de l'attrait naturel qui nous porte à exercer toutes nos facultés & du corps & de l'âme, c'est à dire, à nous éprouver vivants, intelligents, agissants, & sensibles. C'est cet exercice modéré de la sensibilité naturelle, qui rend les enfants si avides du merveilleux qui les effraye; c'est ce qui fait courir une populace grossière au lieu du supplice des criminels; c'est ce qui fait chérir à quelques nations les combats d'animaux & de gladiateurs, ou des spectacles horriblement *tragiques*; c'est ce qui entraîne des nations plus douces, plus sensibles, ou, si l'on veut, plus foibles, au théâtre des passions; c'est, en un mot, ce qui fait le charme de la Poésie de sentiment.

Mais peu de sentiments sont assez pathétiques pour animer un long poème. La joie ou la volupté peut animer une chanson; la tendresse peut animer une idylle ou une élégie; l'indignation, une satire; l'enthousiasme, une ode; l'admiration, par intervalles, peut suppléer, dans l'Épopée & même dans la *Tragédie*, à un intérêt plus pressant. Mais le vrai, le grand pathétique, est celui de la terreur & de la pitié : ces deux sentiments ont sur tous les autres l'avantage de suivre le progrès des évènements, de croître à mesure que le péril augmente, de presser l'âme par degrés, jusqu'au terme de l'action; au lieu que, par exemple, l'admiration & la joie naissent dans toute leur force, & s'affoiblissent presque en naissant.

Essence de la Tragédie. Le double intérêt de la terreur & de la pitié doit donc être l'âme de la *Tragédie*. Pour cela, il est de l'essence de ce spectacle, 1°. de nous présenter nos semblables dans le péril & dans le malheur; 2°. de nous les présenter dans un péril qui nous effraye, & dans un malheur qui nous touche; 3°. de donner à cette imitation une apparence de vérité qui nous séduise & nous persuade assez pour être émus comme nous nous plaisons à l'être, jusqu'à la douleur exclusivement. De là toutes les règles sur le choix du sujet, sur les mœurs & les caractères, sur la composition de la Fable, & sur toutes les vraisemblances du langage & de l'action.

Du sujet. L'homme tombe dans le péril & dans

le malheur par une cause qui est *hors de lui*, ou *en lui-même. Hors de lui*, c'est sa destinée, sa situation, ses devoirs, ses liens, tous les accidents de la vie, & l'action qu'exercent sur lui les dieux, la nature, les hommes : de ces causes, les plus *tragiques* sont celles que le malheureux chérit, & dont il n'avoit lieu d'attendre que du bien. *En lui-même*, c'est sa foiblesse, son imprudence, ses penchants, ses passions, ses vices, quelquefois ses vertus : de ces causes, la plus féconde, la plus pathétique, & la plus morale, c'est la passion combinée avec la bonté naturelle.

Deux systêmes de Tragédie. Cette distinction des causes du malheur, ou *hors de nous*, ou *en nous-mêmes*, fait le partage des deux systêmes de *Tragédie*, ancien & moderne ; & d'un coup d'œil, on y peut voir les caractères de l'un & de l'autre, leurs différences, leurs raports, les genres propres à chacun d'eux, & tous les genres mitoyens qui résultent de leur mélange.

Systême ancien. Sur le Théâtre ancien, le malheur du personnage intéressant étoit presque toujours l'effet d'une cause étrangère : & lorsqu'il y avoit de sa faute par imprudence, foiblesse, ou passion, comme dans Œdipe, Hécube, Phèdre, *&c*; le poète avoit soin de donner à cette cause une cause première, comme la destinée, la colère des dieux ou leur volonté sans motif, en un mot la fatalité ; & cela, dans les sujets même qui semblent les plus naturels. Par exemple, si Agamemnon étoit assassiné en arrivant dans son palais, un dieu l'avoit prédit, & le poète ne manquoit pas de faire annoncer par Cassandre que telle étoit la destinée de ce malhaureux fils d'Atrée & de Tantale ; de même, si les fils d'Œdipe se déclaroient une guerre impie, c'étoit l'effet inévitable des imprécations de leur père, & les poètes avoient grand soin d'en avertir les spectateurs.

Dans les sujets tirés du Théâtre des grecs ou de leur histoire fabuleuse, ce même dogme a été reçu sur tous les Théâtres du monde. Oreste, condanné par un dieu à tuer sa mère, &, pour ce crime inévitable, tourmenté par les Euménides, n'est guère moins intéressant pour nous que pour les athéniens ; car la vraisemblance & l'effet théatral n'exigent pas que l'on croye à la fiction, mais qu'on y adhère : & c'est à quoi se sont mépris les spéculateurs, qui, de leur cabinet, ont voulu régler le Théâtre.

Les poètes ont mieux jugé du pouvoir de l'illusion & de la facilité qu'on a toujours à déplacer les hommes : ils ont pris les sujets des grecs ; fait du Théâtre de Paris le Théâtre d'Athènes ; ressuscité Mérope, Œdipe, Iphigénie, Oreste ; rétabli sur la Scène le culte, les mœurs, les usages antiques, avec toutes les circonstances des lieux, des hommes, & des faits ; & les françois, à ce spectacle, sont devenus athéniens. Ainsi, nous avons vu revivre l'ancienne *Tragédie*, avec tout ce qu'elle eut jamais de plus touchant, de plus terrible, mais avec une plénitude & une continuïté d'action, une gradation d'intérêt, un enchaînement de situations, un dèvelopement de mœurs, de sentiments, de caractères, & de nouveaux ressorts inconnus aux anciens.

Cependant comme cette source n'étoit pas inépuisable & que de nouvelles circonstances indiquoient de nouveaux moyens, le génie a tenté de s'ouvrir une autre carrière.

Systême moderne. Les Anciens, à côté du systême de la fatalité, donné par la religion & par l'histoire de leur pays, avoient, comme nous, le systême des passions actives donné par la nature ; ils l'ont employé quelquefois, comme dans l'*Électre* & dans le *Thyeste :* mais, soit qu'il leur parût moins imposant, moins pathétique, soit qu'il ne s'accordât pas si bien avec la forme, les moyens, & l'intention de leur Théâtre ; ils l'avoient négligé. Les Modernes s'en sont saisis : ils ont fait de la *Tragédie*, non pas le tableau des calamités de l'homme esclave de la destinée, mais le tableau des malheurs & des crimes de l'homme esclave de ses passions ; dès lors le ressort de l'action *tragique* a été dans le cœur de l'homme, & tel est le nouveau systême dont Corneille est le créateur.

Subdivision des deux systêmes. Mais chacun de ces deux systêmes se subdivise en divers genres.

Chez les grecs, il y avoit quatre sortes de *Tragédie ;* l'une pathétique, l'autre morale, & l'une & l'autre simple ou implexe. La *Tragédie* morale se terminoit, au gré de la loi, par le succès des bons & par le malheur des méchants. La *Tragédie* pathétique se terminoit au contraire par le malheur du personnage intéressant, c'est à dire, naturellement bon & digne d'un meilleur sort : Aristote vouloit qu'il eût contribué à son malheur par quelque faute involontaire ; mais, dans le systême ancien, cet adoucissement n'est constamment fondé ni en raisons ni en exemples. La *Tragédie* simple étoit celle qui n'avoit point de révolution décisive, & dans laquelle les choses suivoient un même cours, comme dans le *Thyeste :* celui qui méditoit de se venger, se venge ; celui qui, dès le commencement, étoit dans le péril & le malheur, y succombe ; & tout est fini. Dans cette espèce de fable, il y a des moments où la fortune semble changer de face ; & ces demi-révolutions produisent des mouvements très-pathétiques ; mais elles ne décident rien. Dans la fable implexe, il y a révolution ou changement de fortune ; & la révolution est simple, ou double en sens contraire. (*Voyez* l'*art.* RÉVOLUTION). Voilà toutes les formes de la *Tragédie* ancienne ; & l'on voit que les différences ne sont que dans l'évèrement & dans la façon de l'amener. Aristote distingue aussi les fables dont les incidents viennent du dehors, & les fables dont les incidents naissent du fond du sujet ; mais par le fond du sujet, il entend les circons-

tances de l'action, & non les mœurs des personnages : aussi dit-il expressément que la *Tragédie* n'agit point pour imiter les mœurs, qu'elle peut même s'en passer ; & tout ce qu'il demande pour émouvoir, c'est un personnage sans caractère, mêlé de vices & de vertus, ou, si l'on veut, sans vertus & sans vices, qui ne soit ni méchant ni bon, mais malheureux par une erreur ou par une faute involontaire ; & en effet c'en étoit assez dans le systême des Anciens.

Quand les Modernes ont employé le systême des passions, tantôt ils l'ont réduit à sa simplicité, & tantôt ils l'ont combiné avec celui de la destinée : de là les divers genres de la *Tragédie* nouvelle.

Lorsque, dès l'avant-scène jusqu'au dénoûment, la volonté, la passion, ou la force des caractères agit seule & par elle-même, produit les incidents & les révolutions, noue, enchaîne, & dénoue l'action théatrale ; c'est le systême des modernes dans toute sa simplicité, & ce genre se subdivise en trois : le premier est celui où le personnage intéressant fait son malheur soi-même, comme Roxane & le fils de Brutus ; le second est celui où le caractère intéressant est aux prises avec des méchants, & qu'il est menacé d'en être la victime, comme Britannicus, comme Zopire & ses enfants ; le troisième est celui où, sans le concours des méchants, le personnage intéressant est malheureux par la situation pénible & douloureuse où le réduit le contraste de ses devoirs & de ses penchants, ou de deux intérêts contraires, & par la violence qu'il se fait à lui-même ou qu'on fait à sa volonté, mais avec un droit légitime, comme dans le *Cid*, dans *Inès*, dans *Zaïre*.

Si la violence vient du dehors, soit des dieux, soit de la fortune, soit d'un pouvoir irrésistible ; ces incidents, étrangers aux mœurs des personnages qui sont en scène, rentrent dans l'ordre de la fatalité : mais ce genre, aprochant de celui des grecs, ne laisse pas d'être plus fécond, en ce qu'il déploie tous les ressorts du cœur humain, & qu'il établit sur la Scène le combat le plus douloureux entre la nature & la destinée, entre la passion qui veut être libre & la fatale nécessité qui l'enchaîne & lui fait la loi.

A présent, si l'on considère que ces divers genres peuvent se réunir dans le même sujet & se combiner dans une même fable, comme je l'ai fait observer dans l'*Iphigénie en Aulide*, & comme on peut le voir dans la *Sémiramis ;* qu'il est du moins très-naturel que le mobile soit dans la passion, & l'obstacle dans la fortune ; qu'il est même rare que l'action soit assez simple pour n'avoir qu'un ressort ; que, dans le concours de divers caractères intéressés à l'évènement, chacun d'eux étant passionné & naturellement bon ou méchant ou mixte, ce n'est plus une passion qui agit, mais une foule de passions contraires, & chacune selon le naturel du personnage qu'elle anime, dans les raports d'âge, de rang, & de qualités respectives, comme du fils au père & du sujet au roi : si, dans ce choc, on fait concourir les droits du sang & de l'hymen, de l'amour & de l'amitié, de la nature & de la patrie, *&c*, on sera étonné de la fécondité que les mœurs donnent à l'action, & l'on aura de la peine à concevoir que les Anciens les ayent comptées pour si peu de chose.

Avantage du systême ancien. Ce n'est pourtant pas sans raison que les Anciens avoient préféré le systême de la fatalité. 1°. Il étoit le plus pathétique. Quoi de plus capable en effet de fraper les esprits de compassion & de terreur, que de voir l'homme, esclave d'une volonté qui n'est pas la sienne, & jouet d'un pouvoir injuste, capricieux, inexorable, s'efforcer en vain d'éviter le crime qui l'attend ou le malheur qui le poursuit ? C'est ce dogme que les stoïciens enseignoient, & que Sénèque a exprimé en deux mots ; *Volentem ducunt fata, nolentem trahunt :* c'est cette déplorable condition de l'homme, que l'Œdipe françois expose en si beaux vers ;

Misérable Vertu, don stérile & funeste,
Toi, par qui j'ai tissu des jours que je déteste,
A mon noir ascendant tu n'as pu résister.
Je tombois dans le piège en voulant l'éviter ;
Un dieu plus fort que moi m'entrainoit dans le crime ;
Sous mes pas fugitifs il creusoit un abîme ;
Et j'étois, malgré moi, dans mon aveuglement,
D'un pouvoir inconnu l'esclave & l'instrument.
Voilà tous mes forfaits : je n'en connois point d'autres,
Impitoyables Dieux, mes crimes sont les vôtres,
Et vous m'en punissez !

Ainsi, l'innocence, confondue avec le crime par le caprice aveugle & tyrannique de l'inflexible destinée, est sans cesse exposée sur le Théâtre ancien à la compassion des hommes asservis sous la même loi. L'antre de Polyphème, où Ulysse & ses compagnons voyoient tous les jours dévorer quelqu'un de leurs amis & attendoient leur tour en frémissant, est le symbole du Théâtre d'Athènes. C'est là sans doute le *Tragique* le plus fort, le plus terrible, le plus déchirant, & celui qui, dans tous les temps, fera verser le plus de larmes.

2°. Il étoit plus facile à manier. Les dieux agissent comme bon leur semble, la destinée est impénétrable & ne rend point compte de ses décrets ; au lieu que la nature en action est soumise à ses propres lois, & que ces lois nous sont connues. La balance de la volonté a ses poids & ses contre-poids ; le flux & le reflux des passions, leurs accès, leurs relâches, & leurs révolutions, leur choc, & le degré de force qui décide de l'ascendant, tout a sa règle au dedans de nous-mêmes ; & un coup d'œil sur les combinaisons que je viens d'indiquer en parlant des mœurs, fera sentir la

difficulté de mettre chaque pièce de cette machine à sa place, & de lui donner le degré de ressort & d'activité qu'elle doit avoir. Que l'on compare le méchanisme de l'*Œdipe* de Sophocle ou de l'*Oreste* d'Euripide, avec celui de *Polyeucte*, de *Britannicus*, ou d'*Alzire;* & l'on verra combien les grecs devoient être à leur aise avec la destinée & la fatalité.

Rien de plus *tragique* sans doute que de voir un ami, sans le savoir, tuer son ami; un fils, son père; une mère, son fils; un fils, sa mère: j'en conviens avec Aristote; rien de plus effrayant que la situation du malheureux, qui, par erreur, va répandre un sang qui lui est si cher. Corneille ne voyoit rien de pathétique dans la situation de Mérope & d'Iphigénie, l'une allant immoler son fils, l'autre, son frère; & Corneille étoit dans l'erreur. » Ce frère, disoit-il, & ce fils leur étant » inconnus, ils ne peuvent être pour elles qu'en» nemis ou indifférents ». Mais si Mérope & Iphigénie ne connoissent pas le crime qu'elles vont commettre, le spectateur en est instruit; & par un pressentiment du désespoir où seroit une mère qui auroit immolé son fils, une sœur qui auroit immolé son frère, on frémit pour elle de son erreur & du coup qu'elle va fraper.

A plus forte raison, rien de plus intéressant que la situation d'un tel personnage, si le crime n'est reconnu qu'après qu'il est commis.

Mais à la place d'une erreur involontaire ou d'une nécessité inévitable, que l'on mette la passion; quel art ne faut-il pas alors pour concilier l'intérêt avec des crimes bien moins horribles, pour faire plaindre, par exemple, le meurtrier de Zaïre ou l'indigne fils de Brutus? Il est des crimes que, dans l'emportement, un homme naturellement bon peut commettre; chacun de nous, dans un accès de passion, en est capable; & c'est ce qui nous fait chérir encore & plaindre ceux qui les ont commis. Mais si le crime révolte la nature, la passion même la plus violente ne suffit pas pour l'excuser: un parricide n'est pas seulement un homme passionné, c'est un monstre; ce monstre ne peut nous toucher. Il y a plus: on ne pardonne à la passion la simple cruauté que dans un mouvement soudain, rapide, involontaire; la cruauté préméditée rend le criminel odieux, quelque passionné qu'il soit. Nulle difficulté au contraire dans les sujets où la fatalité domine: Hercule, rendu furieux par la haîne de Junon, tue ses enfants & sa femme; Oreste, forcé d'obéir à un dieu, assassine sa mère, & pour ce crime inévitable il est livré aux Euménides; Hercule & Oreste sont intéressants, & d'autant plus que leur action est plus atroce. Il en est de même de l'erreur d'Œdipe; toute l'indignation se rejette sur les dieux, la compassion reste aux hommes. Le pathétique de l'action ne se réduit pas à la catastrophe: le crime peut être annoncé; & si l'on voit de loin l'inexorable destinée se complaire à dresser les pièges, à creuser, à cacher l'abîme où le malheureux doit tomber, l'y attirer ou l'y conduire, l'y pousser elle-même & l'y précipiter; plus ce prodige de méchanceté nous est odieux, & plus nous devient cher celui qui en est la victime. Voilà pourquoi, entre tous les sujets, Aristote préfère ceux où le crime seroit le plus atroce, s'il étoit volontaire & libre.

3°. Le systême des Anciens étoit plus favorable à la grandeur de leurs théâtres & à la pompe solennelle des spectacles qu'on y donnoit. Ces spectacles fesoient partie des fêtes où toute la Grèce accouroit; il falloit donc que l'amphithéâtre pût contenir une multitude assemblée, & que le théâtre fût proportionné à ce cercle immense de spectateurs. Mais une scène spacieuse demandoit une action grande & forte, où tout fût peint comme dans un tableau destiné à être vu de loin: & c'est à quoi le systême de la fatalité s'accommodoit mieux que le nôtre; car en fesant venir du dehors les évènements *tragiques*, il simplifioit tout, & ne laissoit à l'action théatrale que des masses à présenter. La peinture des passions, dont tous les détails nous enchantent, n'auroit eu là aucun relief: ces touches délicates, ces reflets, ces nuances, ces dévelopements, si précieux pour nous, auroient été perdus; & au contraire, ces traits de force, qui, vus de près, feroient sur nous des impressions trop douloureuses, adoucis par la perspective, n'avoient de pathétique que ce qu'il en falloit pour l'âme des athéniens. C'est sur leur théâtre que Philoctète devoit paroître, couvert de lambeaux, se trainant, se roulant par terre, & rugissant de douleur; c'est là qu'Œdipe devoit paroître, les ieux crevés, versant sur ses enfants des gouttes de sang au lieu de larmes; qu'Oreste, poursuivi par les Furies, devoit tomber dans les convulsions, & demander à sa sœur Électre qu'elle essuyât l'écume de ses lèvres; c'est là que le supplice de Prométhée, les tourments d'Hercule, & les fureurs d'Ajax étoient en proportion avec la grandeur du spectacle.

4°. Ce systême remplissoit mieux l'objet religieux, politique, & moral que l'on se proposoit alors. Il est évident, quoi qu'en dise Aristote, que le caractère de l'action *tragique* prenoit trop sur la liberté: & soit que le personnage intéressant ressemblât par son caractère à l'agneau docile & timide qui se laisse mener à l'autel, ou au taureau fougueux qui se débat sous le couteau du sacrificateur, l'évènement n'en étoit pas moins l'accomplissement d'un décret qui décidoit du sort de l'homme; & quel que fût l'instrument du malheur, & quelle qu'en fût la victime, l'un & l'autre étoient sous l'empire de l'inflexible nécessité. Par là l'objet poétique étoit rempli: car *la terreur nous vient*, dit Aristote, *de la possibilité que nous voyons à ce qu'un malheur semblable nous arrive; & la pitié nous vient de l'indignité de ce malheur, qui nous semble peu mérité.* Mais où étoit le but moral? où étoit le fruit de l'exemple? De ce qu'Œdipe

qu'Œdipe a tué son père sans le savoir & qu'il a épousé sa mère, quelle conséquence tirer? que c'est un crime horrible d'exposer ses enfants. Mais avant que Jocaste eût exposé le sien, son sort lui avoit été prédit. Dans cet exemple, le malheur n'est donc pas la suite du crime. Œdipe a été imprudent : un homme, dit-on, menacé de tuer son père & d'épouser sa mère, auroit dû ne pas voyager, n'avoir de querelle avec personne, & ne se marier jamais. Mais ceux qui raisonnent si bien ont oublié que, dans le systême des grecs, la destinée étoit inévitable, & qu'il étoit dans celle d'Œdipe de faire tout ce qu'il a fait.

Il est donc vrai, comme l'a reconnu Marc-Aurèle, que le but moral, religieux, & politique de la *Tragédie* ancienne, étoit de fraper les esprits de l'ascendant de la destinée, afin d'accoutumer les hommes aux évènements de la vie, de les y résigner d'avance, & de les rendre patients, courageux, & déterminés. Cette habitude, donnée à un peuple, de tout voir sans étonnement & de tout souffrir sans foiblesse, étoit favorable aux mœurs publiques : & quant à ce qui pouvoit résulter, dans le détail des mœurs privées, du systême de la nécessité, les poètes s'en inquiétoient peu; c'étoit aux lois à y pourvoir.

A l'avantage de former, dans un État républicain exposé aux plus grands revers, une masse d'hommes préparés à tout & résolus à tout, se joignoit celui de leur faire voir que tous les hommes étoient égaux sous l'empire de la destinée; que les plus élevés étoient sujets à l'imprudence & à l'erreur; que les dieux se jouoient des rois; que tout ce qui flatte l'orgueil étoit fragile & périssable; & que les plus grandes calamités & les plus grands crimes étant réservés aux Souverains, il étoit également insensé d'aspirer à l'être & de souffrir qu'il y en eût. C'est ce qu'il étoit important d'inculquer à des peuples libres.

Voilà les raisons de préférence qui avoient décidé les Anciens en faveur du systême de la fatalité. Mais puisque ce systême avoit tant d'avantages, pourquoi nous en être éloignés? Est-ce pour écarter l'idée d'une destinée injuste, d'une aveugle nécessité? Nullement; & l'on voit assez que, tant que les Modernes ont pu tirer de ce systême des spectacles intéressants, ils ne s'en sont pas fait scrupule. Est-ce que, l'opinion ayant changé, la vraisemblance & l'intérêt des anciennes fables seroient perdus pour nous? Encore moins : l'illusion supplée à la croyance. Les sujets les plus pathétiques de notre Théâtre sont pris du Théâtre des grecs. L'Œdipe, l'Oreste, la Phèdre, les deux Iphigénies, la Mérope, le Philoctète, *&c*, réussiront dans tous les temps & chez tous les peuples du monde.

Mais si ce n'a pas été pour rendre la *Tragédie* plus morale ou plus intéressante qu'on en a fait un nouveau systême, qu'est-ce donc qui l'a introduit? Le cours naturel des choses, un nouvel ordre de circonstances, la difficulté qu'éprouvoit l'art à s'accommoder des anciens sujets, & les avantages d'une autre espèce que l'on croyoit trouver dans le systême des passions.

Avantages du nouveau systême. Voyez d'abord, dans l'*article* POÉSIE, combien l'histoire fabuleuse des grecs, leur religion & leurs mœurs étoient favorables à leur systême, & combien ce qui leur étoit propre est étranger partout ailleurs.

Les spectateurs, comme je l'ai dit, se dépaysent aisément; mais l'illusion qui les entraîne tient elle-même aux convenances, & ce systême religieux des grecs ne peut convenir qu'aux sujets qu'il a consacrés. Il n'eût donc jamais fallu sortir de leur histoire fabuleuse; & dans ce cercle, le génie *tragique* se fût trouvé trop à l'étroit.

Il est bien vrai que, dans tous les temps & chez tous les peuples du monde, on semble reconnoître, dans la fortune & dans ce qu'on appelle le hasard des évènements, une espèce de fatalité, & que par conséquent il étoit possible d'inventer des sujets où tout fût conduit par le sort ou par des causes inévitables; mais des accidents sans raports, sans liaison de l'un à l'autre, aussi dénués de vraisemblance que de vérité, n'ayant pour eux ni l'opinion réelle ni la tradition fabuleuse, auroient manqué de consistance & d'autorité sur la Scène, & n'auroient pas été assez évidemment l'effet d'une puissance tyrannique, attachée à rendre les hommes ou coupables ou malheureux, pour que de ces spectacles du malheur & du crime, on reçût la même impression de terreur dont les grecs se sentoient frapés, & dont leur systême religieux nous frape encore nous-mêmes dans les sujets où il est empreint.

Cet amas d'incidents fortuïts, dont il n'y a rien à conclure, ont pu occuper nos aïeux à la renaissance des Lettres, quand ni l'esprit, ni le goût, ni le jugement même n'étoient formés; on en fesoit sur tous les théâtres de l'Europe des comédies sans comique, des *Tragédies* sans intérêt. La curiosité, la surprise étoient les seules émotions qu'on éprouvoit à ces spectacles; mais ne connoissant rien de mieux, on croyoit voir le mieux possible.

Enfin Corneille ayant découvert, au milieu de ce chaos, une nouvelle source d'évènements *tragiques*, aussi intéressants dans leurs causes que terribles dans leurs effets, ce fut un cri universel; & l'Europe moderne reconnut la *Tragédie* qui lui étoit propre.

L'homme libre sous un dieu juste, qui permettoit le mal sans en être la cause, l'homme en proie à ses passions, en butte à celles de ses semblables, & rendu malheureux par lui-même ou par eux, devint l'objet de la *Tragédie* & le nouveau spectacle affligeant & terrible dont elle frappa les esprits.

Les avantages de ce nouveau systême sont d'être plus fécond, plus universel, plus moral, plus propre à la forme & à l'étendue de nos théâtres, plus susceptible de tout le charme de la représentation.

1°. *Plus fecond*, parce qu'il met en jeu tous les ressorts du cœur humain, qu'il en fait les mobiles de l'action théatrale, qu'il donne lieu aux dèvelopements de toutes les passions actives, que de leur mélange il compose des caractères pleins d'énergie & de chaleur, que de leurs contrastes il tire des situations variées à l'infini, que de leurs combats il fait naître une foule de mouvements qui étoient inconnus aux Anciens.

Non seulement la passion agite l'âme, mais elle altère la raison, la séduit, la trompe, l'égare, & la range de son parti : de là tout l'artifice qu'elle emploie pour en imposer à celui qu'elle obsède & à tous ceux qu'elle a intérêt de persuader & d'émouvoir; de là l'éloquence de deux passions contraires, pour se vaincre mutuellement; de là les changements rapides d'opinion, de sentiments, & de langage dans le même homme, soit que deux passions le tourmentent & le dominent tour à tour, soit qu'une seule passion ait à combattre en lui la bonté naturelle, à triompher de l'innocence, à vaincre un reste de pudeur, à faire taire le devoir, à surmonter la vertu même, à se délivrer de la honte, & à s'affranchir du remords. Voilà ce qui ouvre à notre Théâtre un champ si vaste & si fécond.

Quand l'homme agit par une impulsion étrangère & irrésistible, il n'y a pas à balancer. Mais quand il doit se décider par les mouvements de son cœur, & que ces mouvements, comme celui des flots, sont tumultueux & rapides; qu'il est tour à tour entrainé en sens contraires avec la même violence; que presque au même instant que le désir l'emporte, la honte le repousse; & qu'au moment où l'espérance commence à l'élever, il se sent abattu par la crainte & par la douleur : c'est là qu'un naturel sensible, ardent, impétueux, se montre sous toutes les faces & dans toutes les attitudes; c'est là que le génie a de quoi s'exercer dans l'art d'imiter & de peindre. Le systême moderne, ôsons le dire, est le seul où le cœur humain ait été pris par tous les côtés sensibles, & savamment approfondi.

2°. *Plus universel.* Le systême ancien est fondé sur une opinion locale. Il est vrai que cette opinion sera reçue partout comme hypothèse : mais il ne sera permis d'y adapter que l'histoire des temps & des lieux ou elle a régné. Au contraire, le systême des passions est de tous les pays & de tous les siècles; partout l'homme a été conduit par les mouvements de son cœur; partout il s'est rendu coupable & malheureux par ses passions. Notre Théâtre est le tableau du monde.

3°. *Plus moral.* C'est une chose utile sans doute que d'habituer l'homme au malheur, puisqu'il y est exposé sans cesse. Mais d'un côté, l'indignation, l'impiété, le désespoir; de l'autre, le découragement, l'abattement, l'abandon de soi-même, sont les écueils d'une âme ou forte ou foible, qui s'est laissé fraper de l'ascendant de la destinée, de la nécessité d'en subir les décrets : au lieu qu'il est d'une utilité absolue d'aprendre à l'homme à se craindre lui-même, à être sans cesse en garde contre les ennemis qu'il recèle au fond de son cœur.

Dans un État exposé à de grands périls, sujet à de grandes révolutions; où tout homme devoit être déterminé à tout risquer, à tout souffrir; peut-être cet abandon de soi-même aux décrets de la destinée étoit-il la vertu de premier besoin, & devoit-il former le caractère national. Mais dans une monarchie vaste & tranquile, où une partie des forces de la nation suffit à sa défense, le bonheur public tient essenciellement à des mœurs tempérées. La *Tragédie*, qui réprime les mouvements de l'âme, est donc une leçon politique, en même temps qu'une leçon de mœurs. La haîne, la colère, la vengeance, l'ambition, la noire envie, & surtout l'amour, étendent leur ravage dans tous les états, dans tous les ordres de la société. Ce sont là les vrais ennemis domestiques, & ceux qu'il est le plus essenciel de nous faire craindre, par la peinture des malheurs où ils peuvent nous entrainer, puisqu'ils y ont entrainé des hommes souvent moins foibles, plus sages, & plus vertueux que nous; & c'est à quoi les grecs n'ont pas même pensé. Si, dans la *Tragédie* ancienne, la passion est quelquefois la cause ou l'instrument du malheur, ce malheur ne tombe pas sur l'homme passionné, mais sur quelque victime innocente. Or pour réprimer en nous la passion, il ne s'agit pas de nous faire voir qu'elle est funeste aux autres, mais à nous-mêmes. On diroit que les grecs évitoient à dessein le but moral que nous cherchons, car ils n'ont pu le méconnoître. Quoi de plus simple en effet pour guérir les hommes de leurs passions, que de leur en montrer les victimes? quoi de plus terrible que l'exemple d'un homme à qui la nature & la fortune avoient tout accordé pour être heureux, & en qui une seule passion, la même dont chacun de nous porte le germe dans son sein, a tout ravagé, tout détruit? c'est ce raport, cette induction qui rend l'exemple salutaire; & Aristote lui-même l'a reconnu, mais dans sa Rhétorique. » L'Orateur, dit-il, pour » imprimer la crainte à ses auditeurs, doit leur » faire voir qu'ils sont en péril; & pour cela » mettre sous leurs ieux l'exemple de ceux qui » sont tombés dans les malheurs dont il les me» nace ». Mais l'orateur ne leur dit point : *Si vous disputez le pas à un inconnu, comme fit Œdipe, ou si vous êtes curieux comme lui, vous tuerez votre père, vous épouserez votre mère, vous vous arracherez les ieux.* Il leur dit : *Si vous vous livrez à vos passions, vous en serez les*

victimes ; si vous calomniez le juste, si vous opprimez l'innocent, le Ciel, qui les aime, les vengera. S'il nous présente un ravisseur horriblement puni, comme Thyeste, il ne nous fera pas voir à côté un monstre exécrable, comme Atrée, jouïssant de sa vengeance & du jour qu'il a fait pâlir : mais il opposera l'innocent au coupable, & nous montrera celui-ci plus malheureux dans ses succès que l'autre au comble de l'infortune, l'enfer dans l'âme d'Anitus, le ciel dans l'âme de Socrate. Enfin s'il nous met sous les ieux des exemples de la peine attachée au crime, ce crime ne sera pas l'effet de l'erreur, car de l'erreur il n'y a rien à conclure ; mais de la foiblesse, de l'imprudence, ou de la passion, car on peut y remédier. Il est donc évident que le dessein qu'Aristote attribue à l'orateur & celui qu'il attribue au poète, ne sont pas les mêmes. Le but de l'orateur, dans son sens, est de rendre les hommes justes & sages par crainte ; & le but du poète est de les guérir de la crainte, en les habituant au malheur.

Or cette disparate n'existe plus entre la Morale de l'Éloquence & celle de la *Tragédie ;* & dans le systême moderne, le but du poète est le même que celui de l'orateur.

4°. *Ce systême est encore plus propre à la forme de nos théâtres : j'en ai déja indiqué la raison.* Le théâtre a sa perspective : le nôtre est nécessairement moins vaste que celui des grecs ; le spectacle, qui chez eux étoit une solennité, n'est chez nous qu'un amusement ; au lieu d'une nation assemblée, c'est un petit nombre de citoyens ; au lieu d'un grand cirque en plein ciel, c'est une assez petite salle. L'avantage du Théâtre ancien étoit donc dans la pantomime & dans la force des tableaux ; l'avantage du nôtre est dans l'éloquence & dans la beauté des détails. On a dit cent fois que les grecs avoient dédaigné de mettre l'amour sur leur théâtre : on n'a pas vu qu'il leur eût été impossible de l'y peindre comme nos poètes l'ont peint ; que ces détails, ces gradations, ces nuances si délicates, qui en font la décence & le charme, répugnent à la seule idée du mannequin, du casque, du porte-voix d'un homme jouant Ariane, & reprochant au parjure Thésée le crime de l'abandonner : on n'a pas vu que la même cause avoit exclu de leur Théâtre presque toutes les passions actives, & que, si quelquefois ils les y ont employées, ce n'a été que par esquisses, en les ébauchant à grands traits. Les grecs alloient à leur théâtre aprendre à souffrir, & non pas à se vaincre. Avec des plaintes, des cris, des larmes, des mouvements d'effroi, de douleur, & de désespoir, un malheureux, poursuivi par les dieux ou accablé par la destinée, étoit sûr d'émouvoir, d'attendrir tout un peuple. C'étoit moins de beaux vers que des hurlements effroyables, ou des gémissements profonds, que l'on entendoit de si loin.

Chez nous aucun des accents de l'âme, aucun des traits les plus délicats de la passion n'est perdu ; tous les détails de l'expression, toutes les nuances de la pensée & du sentiment sont aperçus & vivement sentis.

Je ne dis pas que le *Tragique* moderne soit dénué de force : je dis qu'il en a moins, qu'il en doit moins avoir que le *Tragique* ancien, parce qu'il est vu de plus près ; je dis qu'en s'affoiblissant du côté des peintures, il a dû s'en dédommager du côté des sentiments, & que pour cela le systême qui prête le plus à l'éloquence de l'âme, est ce qui lui convient le mieux.

5°. *Il est plus susceptible enfin de tout le charme de la représentation.* En parlant de la Scène antique, on ne cesse de nous vanter ces théâtres immenses que le ciel éclairoit : & on ne fait pas attention que, dans des spectacles donnés quatre fois l'an à toute la Grèce assemblée, cette vaste étendue étoit d'une nécessité indispensable, & bien plus nuisible qu'avantageuse à la beauté de l'imitation ; qu'elle fesoit violence à toute espèce de vraisemblance & d'illusion théatrale ; qu'il étoit impossible au peintre de distribuer les lumières & les ombres dans les décorations d'un théâtre éclairé par le jour ; que l'acteur jouoit sous un masque, dont la bouche arrondie en trompe lui tenoit lieu de porte-voix ; que ce masque n'exprimoit rien ; & qu'un homme jouant Électre, Iphigénie, ou Phèdre avec un masque & un porte-voix, devoit être au moins peu touchant ; que le cothurne, en exhaussant la taille jusqu'à la hauteur de huit pieds, en fesoit un colosse énorme & grotesquement composé ; que, s'il est vrai, comme on le dit, que la tête de l'acteur fût dans un casque & le corps dans un mannequin, c'étoit le comble de la difformité ; & qu'en supposant même, par impossible, entre la taille, la figure, & le geste d'un homme ainsi façonné, quelque espèce de proportion & d'ensemble, il en seroit toujours de cette imitation dramatique, relativement à la nôtre, comme d'une statue colossale grossièrement taillée, comparée à une statue de grandeur naturelle dont tous les traits seroient finis.

Mais au lieu d'un théâtre immense, qui dans l'éloignement déroboit à la vûe ces difformités, supposez les *Tragédies* de Sophocle & d'Euripide, sans aucun changement, représentées à notre manière, & sur des théâtres proportionnés à l'étendue de la voix & à la portée de la vûe : alors le naturel, la vraisemblance, l'illusion théatrale y sera ; mais alors même combien l'art de l'acteur ne serat-il pas à l'étroit ! l'expression de la souffrance est pathétique ; mais du côté de l'art elle n'a rien qui favorise & dèvelope les grands talents. L'acteur le plus commun, dans des tourments ou dans des fureurs, imitera les cris de Philoctète ou les rugissements d'Oreste ; & dans la déclamation, comme dans la peinture, les mouvements forcés, violents, convulsifs, sont ce qu'il y a de plus aisé.

La grande difficulté de l'art eſt dans l'expreſſion ſimultanée de deux ſentiments qui agitent l'âme, dans le paſſage de l'un à l'autre, dans les gradations, les nuances, les mouvements divers ou d'une ſeule paſſion ou de deux paſſions contraires, dans leur calme trompeur, dans leur fougue rapide, dans leurs élans impétueux, enfin dans cette foule d'accidents variés qui forment enſemble le tableau des orages du cœur humain. Que l'on compare les rôles les plus paſſionnés du Théâtre grec avec les rôles de Néron, d'Oroſmane, & de Rhadamiſte, avec les rôles de Cléopâtre dans Rodogune, de Roxane dans Bajazet, d'Hermione dans Andromaque, d'Alzire & de Sémiramis; que l'on compare la Phèdre d'Euripide avec celle de Racine, l'Électre de Sophocle avec celle de Voltaire, avec ce rôle qui a été le triomphe de la célèbre Clairon : dans le grec, on verra des couleurs fortes, mais entières, ſans reflets & ſans demi-teintes; dans le françois, mille nuances qui, loin d'affoiblir la peinture, ne la rendent que plus vivante, plus variée, & plus ſenſible. C'eſt le grand avantage que nous avons tiré de la petiteſſe de nos théâtres; & ceux qui propoſent de les agrandir, ne ſavent pas le tort qu'ils veulent faire à l'art du poète & à celui de l'acteur.

Des mœurs & des caractères. Si l'on a bien conçu le ſyſtême des Anciens, on ſera peu ſurpris qu'Ariſtote ait ſubordonné les mœurs à l'action, & ne les ait pas même regardées comme néceſſaires à la *Tragédie*. Que l'homme en péril ne fût pas méchant, que le malheureux pourſuivi par ſon mauvais ſort ne l'eût pas mérité; c'en étoit aſſez pour être un objet de terreur & de compaſſion.

Mais lorſqu'il a fallu que les hommes entre eux ſe fiſſent leurs deſtins eux-mêmes, leurs qualités, leurs inclinations, leurs affections, leur naturel enfin; leurs caractères & leurs mœurs ont été les reſſorts de l'action théatrale.

Dans la *Tragédie* il y a deux ſortes de caractères : les uns dévoués à la haîne des ſpectateurs; & dans ceux-là le naturel, l'habituel, l'actuel, tout peut être mauvais; les vices les plus bas, les crimes les plus noirs, les ſentiments les plus dénaturés, les perfidies les plus atroces, & les plus lâches trahiſons, toutes ces horreurs, anoblies comme elles peuvent l'être, forment le caractère d'un Atrée, d'un Narciſſe, d'une Clopâtre; & dans le tableau dramatique ces figures ont leur beauté.

Un méchant homme, quelque malheureux qu'il ſoit, n'inſpirera point la pitié; mais il inſpirera la terreur de deux manières, & les voici. Dans le cours de l'action, il fera trembler pour l'homme innocent ou vertueux dont il méditera la perte; & au dénoûment, ſi le méchant triomphe, on frémira, comme dans *Mahomet*, de ſe livrer à ſes pareils. Si au contraire c'eſt lui qui ſuccombe, & s'il eſt puni, comme dans *Rodogune*, on frémira de lui reſſembler. » Si les Furies pourſuivoient » Néron pour avoir fait périr ſa mère, dit Caſ» telvetro, cela n'exciteroit ni pitié ni crainte; » mais qu'elles pourſuivent Oreſte, pour avoir » obéi au dieu qui l'a forcé au crime, cela eſt » terrible & digne de pitié ». Caſtelvetro a raiſon dans ſon ſens. D'abord il eſt abſolument vrai que Néron n'exciteroit point la pitié : il eſt encore vrai qu'il n'exciteroit pas la même eſpèce de crainte que nous fait éprouver Oreſte, celle que devoit inſpirer aux hommes l'iniquité bizarre de la deſtinée & des dieux. Mais Néron pourſuivi par les Furies rempliroit de terreur les cœurs dénaturés, & de cette terreur qu'inſpirent des dieux juſtes, qui pourſuivent le parricide juſques ſur le trône du monde, & qui pour le punir déchaînent les enfers. Il eſt donc de l'intérêt des mœurs, comme de l'intérêt de l'art, qu'on rende les méchants, ſur la Scène, auſſi odieux qu'ils peuvent l'être.

Mais les caractères auxquels on veut concilier la bienveillance & la commiſération, doivent avoir un fonds de bonté qui nous attache. Ils peuvent être criminels, jamais vicieux ni méchants.

Il faut donc bien diſcerner entre les inclinations habituelles & les affections accidentelles du cœur humain, celles qui ſe concilient avec la bonté d'âme, celles dont le perſonnage intéreſſant peut s'applaudir, celles qu'il peut ſe pardonner, celles qu'il doit déſavouer & ſe reprocher à lui même : car c'eſt ſurtout à l'équité du juge intérieur que l'on reconnoît la bonté naturelle.

Ainſi, les qualités eſſencielles du caractère intéreſſant ſont la droiture, la ſenſibilité, la candeur, la nobleſſe, & mieux encore la grandeur d'âme. Si la paſſion qui le domine le rend injuſte, il doit s'en accuſer; s'il diſſimule, ce ne doit être que malgré lui & en rougiſſant; s'il eſt forcé de paroître ingrat, il doit en avoir honte & s'en faire un crime. Son caractère actuel peut être la foibleſſe, jamais la fauſſeté; l'ambition, jamais l'envie; la haîne, jamais la calomnie, & encore moins la trahiſon; le reſſentiment, la vengeance, jamais la dureté, la lâcheté, ni la noirceur; la violence, l'emportement, jamais la cruauté froide, tranquile, & réfléchie. Sa colère ne doit être qu'une ſenſibilité révoltée par l'excès de l'injure; qu'une fierté bleſſée par l'indignité de l'offenſe; qu'un vif reſſentiment du mal fait à lui-même ou à ce qu'il a de plus cher; qu'un mouvement d'indignation contre l'orgueil qui l'humilie, l'ingratitude qui l'aigrit, la force injuſte qui l'opprime, le crime en un mot qui l'irrite, ou le vice impudent qui lui eſt odieux : les fureurs de ſa jalouſie ne doivent être que les tranſports d'un amour violent qui ſe croit outragé. Ainſi, toutes ſes paſſions doivent porter avec elles une ſorte d'excuſe & d'apologie, qui le faſſe plaindre d'en être la victime, & qui empêche de le haïr.

C'eſt en cela qu'on nous accuſe de rendre les

passions aimables ; & il est vrai que nous les parons, mais comme des victimes, pour aprendre à les immoler. Il ne s'agit pas de les faire haïr, mais de les faire craindre ; c'est l'attrait qui en fait le danger : pour en prèvenir la séduction, il faut donc les peindre avec tous leurs charmes. On tenteroit en vain de rendre odieux des sentiments dont un bon naturel est bien souvent la cause. Le ressentiment des injures, la colère, l'ambition, l'amour, les foiblesses du sang, le désir de la gloire, sont funestes dans leurs effets, quoiqu'intéressants dans leur cause. C'est avec ce mélange de bien & de mal qu'il faut qu'on les voye sur le théâtre ; car c'est ainsi qu'on les verra dans la nature, & ce n'est que par la ressemblance que l'exemple en est effrayant. Plus le personnage est intéressant, plus son malheur sera terrible : sa bonté, ses vertus elles-mêmes n'en feront que mieux sentir le danger de la passion qui l'a perdu ; & plus la cause de son malheur est excusable par notre foiblesse, plus nous voyons près de nous le précipice où il est tombé.

Cette constitution de la fable, du côté des mœurs, est à la fois si utile & si intéressante, si analogue à la nature & à tous les principes de l'art, qu'elle semble avoir dû se présenter d'abord aux inventeurs de la *Tragédie*; & ceux qui entendent citer depuis si long temps les Anciens comme nos modèles, doivent trouver bien étrange ce que j'ai ôsé avancer, que le Théâtre des grecs ne fut jamais celui des passions.

On s'autorise de leur exemple pour nous reprocher d'avoir fait de l'amour la passion dominante de la Scène *tragique*. Croit-on de bonne foi qu'un caractère comme celui d'Hermione, n'eût pas été beau à Athènes comme à Paris? Mais qui l'auroit joué? qui l'auroit entendu? Ce flux & ce reflux de passions contraires, le dépit, la fierté, l'amour, la jalousie, & la vengeance, leurs accents, leurs traits, leur langage, tout se seroit perdu sous le masque ou dans l'éloignement. Voilà pourquoi la peinture de l'amour & des passions qu'il engendre leur étoit interdite; & s'ils n'en ont pas fait usage, il n'en est pas moins vrai, comme je l'ai prouvé dans l'*article* MŒURS, que, de toutes les passions actives, l'amour est la plus théatrale, la plus intéressante, la plus féconde en tableaux pathétiques, la plus utile à voir dans ses redoutables excès.

Il faut convenir qu'en peignant l'amour avec tous ses dangers, on le peint avec tous ses charmes; & c'est par là qu'on rend les malheureux qu'il a séduits plus dignes de pitié que de haîne ; mais c'est aussi par là qu'on rend cette passion redoutable, autant qu'elle est intéressante. Il faut que l'homme sache, non seulement qu'elle l'égare, mais par quels détours elle peut l'égarer : c'est aux fleurs qui couvrent le piège qu'il doit le reconnoître ; l'attrait l'avertit du danger.

Si l'homme passionné qui fait lui-même son malheur peut être intéressant, à plus forte raison l'homme vertueux. Mais si la vertu même est cause du malheur, quel intérêt peut-il en naître? 1°. L'intérêt de la bienveillance & de l'admiration, quand le malheur est absolument volontaire, comme celui de Décius; mais j'avoue que de tels sujets ne seroient pas assez *tragiques*. 2°. L'intérêt de la pitié mélée d'admiration & d'amour, quand l'homme de bien, malheureux par son choix, n'a pu se dispenser de l'être, comme Brutus, Régulus, & Caton : & si l'alternative est telle que, sans honte, l'homme n'ait pu éviter son malheur, il est, pour la vertu, dans l'ordre des maux nécessaires ; telle est la situation de Rodrigue, & c'est par là qu'elle est si touchante.

Le pathétique des mœurs, chez les Anciens, consistoit, non pas dans les passions *actives*, causes du crime & du malheur, mais dans des affections qui rendoient le crime involontaire plus horrible pour celui qui l'avoit commis, & le malheur plus accablant. Ces sentiments, que j'appellerai *passifs*, sont ceux de l'humanité, de l'amitié, de la nature. Les Anciens les ont exprimés avec beaucoup de force, de chaleur, & de vérité, parce qu'ils en étoient remplis. Le nom de *piété* qu'ils leur donnoient exprime l'idée de sainteté qu'ils y avoient attachée. On ne lit pas sans émotion ce que disoit l'un de leurs plus grands hommes, Épaminondas, que, de toutes ses prospérités, celle qui lui avoit donné le plus de joie étoit d'avoir gagné la bataille de Leuctre du vivant de ses père & mère. L'héroïsme de l'amitié & de la piété filiale étoit familier parmi eux. L'amour paternel & maternel n'étoit pas moins passionné, c'étoient les trésors de leur Théâtre. Les Modernes, chose étonnante, les avoient négligés, ces trésors précieux, jusqu'à Voltaire : c'est lui qui le premier a répandu dans la *Tragédie* cet intérêt si doux de la touchante humanité; c'est lui qui, sur la Scène, a fait un sentiment religieux de la bienfesance universelle; c'est lui qui a mis dans les sujets modernes toutes les tendresses du sang ; & quel pathétique il en a tiré ! Mérope & Jocaste, il est vrai, comme Andromaque, Hécube & Clytemnestre, sont prises du Théâtre ancien; mais les caractères de Brutus, de César, de Lusignan, d'Alvarès, de Zopire, d'Idamé, de Sémiramis, ne sont pris que dans la nature. C'est ce grand secret de la *Tragédie*, presque oublié depuis Euripide, qui a valu à Voltaire l'honneur d'être mis à côté de Corneille & de Racine, ou plus tôt la gloire d'être èlevé au dessus d'eux, comme ayant mieux connu ou plus fortement remué les grands ressorts du cœur humain.

Ce genre de pathétique se concilie également avec les deux systêmes. Mais une nouvelle différence de l'un à l'autre, c'est la liberté que nous avons, & que les Anciens n'avoient pas, de prendre l'action *tragique* dans la vie obscure & privée. La crainte des dieux & la haîne des rois étoient les

deux objets de la *Tragédie* ancienne ; & à cet intérêt religieux & politique se joignoit l'intérêt national, le plaisir qu'avoient les peuples de la Grèce à voir retracer sur leur théâtre les évènements de leur histoire fabuleuse : or de cette histoire rien n'étoit conservé que les aventures des rois ou des héros. Aristote exprimoit donc le vœu des spectateurs, en demandant que l'on choisît pour la *Tragédie*, parmi les hommes d'un rang illustre & d'une grande réputation, quelque homme d'une fortune éclatante, qui fût devenu malheureux : l'exemple en étoit plus célèbre, plus terrible, plus pitoyable, & plus directement relatif au but que l'on se proposoit. Mais nous, qui n'avons presque jamais aucun intérêt national au sujet de la *Tragédie ;* nous qui ne voulons qu'intimider les hommes par les exemples du danger & du malheur des passions ; n'est-ce que dans les rois que nous pouvons trouver de ces exemples effrayants ?

Sans doute la dignité des personnages donnant plus de poids à l'exemple, il est avantageux pour la moralité de prendre au moins des noms fameux. D'ailleurs, le sort d'un héros, d'un monarque donne plus d'importance à l'action théatrale, & il en résulte pour le spectacle plus de pompe & de majesté. Quant à ce qu'on a dit, que l'élévation des personnes fait que leur sort nous touche moins, que les revers qui les menacent ne menacent point le commun des hommes, & que plus leur fortune excite l'envie, moins leur malheur excite la pitié ; c'est ce qu'on peut au moins révoquer en doute. Mérope, Hécube, Clytemnestre, Brutus, Orosmane, Antiochus sont, par leur rang, fort élevés au dessus du peuple qu'ils attendrissent ; & nous pleurons, nous frémissons pour eux, comme s'ils étoient nos égaux. Un roi, dans le bonheur, est pour nous un roi ; dans le malheur, il est pour nous un homme, & même d'autant plus à plaindre, qu'il étoit plus heureux, & que chacun de nous, se mettant à sa place, sent tout le poids du coup qui l'a frapé.

Le but de la *Tragédie* est, selon nous, de corriger les mœurs, en les imitant, par une action qui serve d'exemple : or que la victime de la passion soit illustre, que sa ruine soit éclatante, la leçon n'en est pas moins générale. La même cause qui répand la désolation dans un État, peut la répandre dans une famille. L'amour, la haîne, l'ambition, la jalousie, & la vengance empoisonnent les sources du bonheur domestique, comme celles du bonheur public. Il y a partout des hommes colères comme Achille, des mères faciles comme Hécube, des amantes foibles comme Inès, & crédules comme Ariane, ou emportées comme Hermione, des amants capables de tout dans la jalousie, comme Orosmane & Rhadamiste, & furieux par excès d'amour.

Mais c'est faire injure au cœur humain & méconnoître la nature, que de croire qu'elle ait besoin de titres pour nous émouvoir. Les noms sacrés d'ami, de père, d'amant, d'époux, de fils, de mère, de frère, de sœur, d'homme enfin, avec des mœurs intéressantes ; voilà les qualités pathétiques. Qu'importe quel est le rang, le nom, la naissance du malheureux, que sa complaisance pour d'indignes amis & la séduction de l'exemple ont engagé dans les pièges du jeu, & qui gémit dans les prisons, dévoré de remords & de honte ? Si vous demandez quel il est, je vous réponds : Il fut homme de bien, & pour son supplice il est époux & père ; sa femme, qu'il aime & dont il est aimé, languit, réduite à l'extrême indigence, & ne peut donner que des larmes à ses enfants qui demandent du pain. Cherchez dans l'histoire des héros une situation plus touchante, plus morale, en un mot plus *tragique ;* & au moment où ce malheureux s'empoisonne, au moment où, après s'être empoisonné, il aprend que le Ciel venoit à son secours, dans ce moment douloureux & terrible, où, à l'horreur de mourir, se joint le regret d'avoir pu vivre heureux, dites-moi ce qui manque à ce sujet pour être digne de la *Tragédie ?* L'extraordinaire, le merveilleux, me direz-vous. Et ne le voyez-vous pas, ce merveilleux épouvantable, dans le passage rapide de l'honneur à l'opprobre, de l'innocence au crime, du doux repos au désespoir, en un mot, dans l'excès du malheur attiré par une foiblesse ? Quelle comparaison de *Béverley* avec *Athalie*, du côté de la pompe & de la majesté du Théâtre ! mais aussi quelle comparaison du côté du pathétique & de la moralité !

On a donné à Paris, cette pièce angloise, & le soulèvement des joueurs a été général contre le succès qu'elle a eu. Les femmes disoient, *Cela est horrible ;* les hommes, *Ce n'est pas un joueur.* Non, ce n'est pas un joüeur consommé, c'est un joueur qui commence à l'être, comme vous avez commencé, par complaisance, sans passion, sans voir le danger de céder à l'exemple. Il s'est engagé pas à pas, il a perdu plus qu'il ne vouloit ; le regret, joint à l'espérance, l'a fait *courir après son argent*, façon de parler aussi commune que l'imprudence qu'elle exprime ; nouvelle perte, nouveaux regrets, nouvelle ardeur de regagner ; enfin la gravité du mal lui a fait risquer le plus violent remède, & en voulant se tirer de l'abîme, il y est tombé jusqu'au fond. Cela est horrible, sans doute, mais cela est très-naturel, & peut-être aussi très-commun ; & si ce n'est pas à la passion invétérée du jeu que cet exemple peut être salutaire, c'est du moins à la passion naissante, & qui, foible encore & timide, n'a pas aliéné la raison. Ce ne sera pas un remède, ce sera un préservatif.

La *Tragédie* populaire a donc ses avantages, comme l'héroïque a les siens ; mais il ne faut pas dissimuler une utilité exclusivement propre à celle-ci du côté des mœurs. Les rois ont de la peine à concevoir que les malheurs de la vie commune soient un exemple effrayant pour eux, ils ne se reconnoissent

que dans leurs pareils : il leur faut donc une *Tragédie* qui soit propre à la royauté ; & celle-ci est pour eux une leçon d'autant plus précieuse, que c'est presque la seule qu'ils daignent recevoir : l'attrait du plaisir les y engage ; & comme elle n'est pas directe, elle ne peut les offenser. Ils se trouvent comme invisibles dans des Cours étrangères, & présents à ce qui se passe dans les temps les plus reculés. C'est là que la vérité leur parle avec une noble hardiesse ; c'est là qu'on plaide avec courage la cause de l'humanité, que tous les droits sont mis dans la balance, que tous les devoirs sont prescrits & tous les pouvoirs limités; c'est là que tous les préjugés d'une éducation corruptrice sont ébranlés par les maximes de la nature & de la raison ; c'est là que l'orgueil est confondu, la vaine gloire humiliée; c'est là que le despotisme impérieux voit ses écueils, & l'ambition ses naufrages ; c'est là que les penchants favoris d'un prince sont repris sans ménagements, & châtiés dans ses pareils ; c'est là qu'il sent tout le danger des mouvements impétueux d'une âme à qui tout cède, de ces mouvements dont un seul fait le malheur de tout un peuple, quelquefois la ruine ou la honte d'un roi ; c'est là qu'il voit ce que jamais on n'a ôsé lui faire entendre, que ses foiblesses sont des crimes, & ses passions des fléaux ; c'est là qu'il aprend qu'il est homme, qu'il peut avoir besoin de la pitié des hommes, & qu'il aura toujours besoin de leur amour; c'est enfin là qu'il voit sans masque le mensonge, l'intrigue, l'adulation, & les ressorts cachés de tous les mouvements qui s'exécutent dans sa Cour. Ainsi, par un renversement assez singulier, la Cour d'un roi est pour lui un spectacle, & la *Tragédie* est le dèvelopement du méchanisme qui le produit : l'illusion est dans le Palais, & la vérité sur la Scène.

C'est ce qui donnera toujours à la *Tragédie* héroïque une grande prééminence ; car il y a mille façons de réprimer le naturel d'un peuple, & rien de plus rare que les moyens d'instruire & de former les rois.

Chez les grecs la *Tragédie* étoit nationale, &, à tous égards, elle eût perdu à ne pas l'être ; chez nous, elle est universelle, comme l'empire des passions. Mais comme elle peut être prise dans l'Histoire de tous les pays & de tous les âges, peut-elle être aussi de pure invention ? Brumoi tient pour la négative. » Un sujet d'imagination, » dit-il, préviendroit le spectateur incrédule, & » l'empêcheroit de concourir à se laisser tromper ». Castelvetro pense comme Brumoi, & il est encore plus sévère ; car il n'en coute rien à ces messieurs d'appauvrir le génie & l'art. Mais Aristote, leur oracle, décide formellement que tout peut être d'invention, & les faits & les personnages : la pratique du Théâtre le confirme, & la raison le persuade encore plus. Un fait n'est pas connu dans l'Histoire ; & qu'importe ? Avons-nous tous les lieux, tous les siècles présents ? & qui de nous s'inquiète de savoir où le poète a pris ce tableau qui le touche, ce caractère qui l'enchante ? On seroit plus fondé à craindre qu'en attribuant à un personnage illustre ce qui ne lui est point arrivé, on ne fût comme démenti par le silence de l'Histoire : mais si les convenances y sont bien observées, chacun de nous suppose que cette circonstance d'une vie célèbre lui est échapée ; & dès qu'elle s'accorde avec ce qui lui est connu des lieux, des temps, & des personnages, il ne demande plus rien.

De la composition de la Fable. On a vu, dans l'*article* INTRIGUE, à quoi cette partie se réduisoit chez les anciens. Un ou deux personnages vertueux ou bons, ou mêlés de vices & de vertus, qui, malheureux constamment, succombent, ou qui, par quelque accident imprévu, échapent au danger qui les menaçoit ; voilà leurs fables les plus renommées. Aristote les réduit toutes à quatre combinaisons. » Il faut, dit-il, que le crime s'achève » ou ne s'achève pas, & que celui qui le com- » met ou va le commettre agisse sans connois- » sance ou de propos délibéré ». J'ai déja dit qu'il donne la préférence, tantôt à celle de ces combinaisons où la connoissance du crime que l'on va commettre empêche qu'il ne s'exécute, tantôt à celle où le crime n'est reconnu qu'après qu'il est exécuté : la vérité est que le crime connu avant d'être commis, & le crime commis avant d'être connu, font deux actions très-touchantes ; mais celle-ci réserve le fort de l'intérêt pour le dénoûment, comme dans l'*Œdipe;* l'autre l'épuise avant la révolution, comme dans l'*Iphigénie en Tauride.* Le crime commis avant d'être connu, rend la catastrope terrible, & remplit l'objet du systême ancien. Le crime connu avant d'être commis, rend la solution du nœud consolante, & convient mieux au systême moderne. La fatalité manque son effet, si le crime n'est pas consommé ; la passion a produit le sien, dès qu'elle a conduit l'homme au bord du précipice.

Un genre de fable qu'Aristote sembloit avoir banni du Théâtre, & que Corneille a réclamé, est celle où le crime entrepris avec connoissance de cause ne s'achève pas. » Cette manière, dit le » philosophe grec, est très mauvaise ; car outre » que cela est horrible & scélérat, il n'y a rien » de *tragique*, parce que la fin n'a rien de tou- » chant ». C'est ainsi qu'il devoit raisonner, persuadé, comme il l'étoit, que le pathétique résidoit dans la catastrophe : aussi ajoûte-t-il que, dans ces occasions, il vaut mieux que le crime s'exécute, comme celui de Médée ; & c'est à ce genre de fable qu'il dònne le troisième rang. Corneille, au contraire, avoit en vûe les mouvements que doit exciter le pathétique intérieur de la fable jusqu'au moment de la solution ; & c'est par là qu'il s'est décidé. » Lorsqu'on agit, dit-il, avec » une entière connoissance, le combat des passions » contre la nature, & du devoir contre l'amour,

» occupe la meilleure partie du poème ; & de là » naissent les grandes & les fortes émotions ». Il convient donc qu'un crime résolu, prêt à se commettre, & qui n'est empêché que par un changement de volonté, fait un dénoûment vicieux ; mais si celui qui l'a entrepris fait ce qu'il peut pour l'achever, & si l'obstacle qui l'arrête vient d'une cause étrangère ; » il est hors » de doute, poursuit Corneille, que cela fait une » *Tragédie* d'un genre peut-être plus sublime que » les trois qu'Aristote avoue ».

Aristote & Corneille ont été conséquents. L'un se proposoit de laisser la terreur & la pitié dans l'âme des spectateurs après le dénoûment ; il devoit donc souhaiter que le crime fût consommé. L'autre se proposoit d'exciter ces deux passions durant le cours du spectacle, peu en peine de tout ce qui en résulteroit quand tout seroit fini, & que l'illusion auroit cessé : or tant que l'innocence & la vertu sont en péril & que l'on croit voir aprocher l'instant où elles vont succomber, on s'attendrit, on frémit pour elles ; & plus le danger est pressant, plus la crainte & la pitié redoublent : de là les grands mouvements du cinquième acte de *Rodogune,* qu'il s'agissoit de justifier.

A l'égard du crime empêché par un changement de résolution dans celui qui alloit le commettre avec connoissance de cause, il y en a des exemples sur notre Théâtre, comme dans l'*Orphelin de la Chine* ; & pourvu que l'action préméditée ne soit pas atroce, ces dénoûments ont leur beauté. Il arrive même souvent que l'action *tragique*, sans être un crime, ne laisse pas d'être funeste, comme seroit la vengeance d'Auguste dans *Cinna*, & celle de Gusman dans *Alzire*, dont le dénoûment n'est autre chose qu'un changement de volonté.

Ainsi, le systême des passions admet toutes les formes de fable, excepté celle dont l'évènement est favorable au crime ; & encore l'a-t-on soufferte quand le dénoûment donné par l'Histoire n'a pu être changé, comme dans *Britannicus* & dans *Mahomet*. Mais la grande difficulté est dans la disposition intérieure de la fable ; & pour la rendre féconde en incidents, en révolutions pathétiques, le vrai moyen est d'y réunir l'importance du sujet, la force & le contraste des caractères, & la chaleur des sentiments & des intérêts opposés. Tout le reste naît de soi-même : & dans une fable ainsi constituée, on verra les situations, les scènes vives & pressantes, se succéder sans peine & sans relâche & se pousser comme les flots ; au lieu que, si les intérêts n'ont rien de passionné, comme dans *Sertorius*, si les caractères opposés au caractère principal sont négligés, comme dans *Ariane*, si tout est foible, & le sujet, & les caractères, & les sentiments, comme dans *Bérénice*, le tissu de l'action se ressentira de cette foiblesse, & toute l'éloquence du poète sera insuffisante pour en remplir les vides & en soutenir la langueur.

L'on sent bien quelle est la foiblesse du sujet de *Sertorius*, & qu'avec toute son importance il n'a rien de passionné. Mais pourquoi le sujet de *Bérénice* est-il plus foible que celui d'*Ariane*, que celui d'*Inès*, que celui de *Didon* ? n'est-ce pas le même problême, la même alternative ? Non : la simple maladie de l'amour n'est point *tragique* ; il faut, si je l'ôse dire, qu'elle soit compliquée. Le malheur de Bérénice n'est que la peine légitime d'un amour imprudent ; or c'est l'indignité du malheur qui le rend pathétique. Titus, en renvoyant Bérénice, n'est qu'un homme sage, qui cède à sa gloire & à son devoir ; Théfée est un perfide, Énée est un ingrat, Pèdre seroit un monstre. Qu'une femme se plaigne, comme Bérénice, qu'on ne la préfère pas à l'empire du monde ; sa douleur touche foiblement : mais qu'une femme se plaigne d'être trahie, déshonorée, abandonnée par un amant, à qui elle a tout sacrifié, pour qui elle a tout fait, comme Ariane ou Didon ; il n'est personne qui ne ressente les déchirements de son cœur : ils sont encore plus douloureux, si elle est épouse & mère, comme Inès. Ce n'est plus l'amour seul, c'est tout ce qu'il y a de plus cher & de plus saint dans la nature, qui est compromis dans ces sujets, l'honneur, la bonne foi, la reconnoissance, & dans Inès, les nœuds de l'hymen & du sang. Ainsi, tous les poisons de la perfidie, de l'ingratitude, & de la honte, versés dans les plaies de l'amour, les enveniment ; & c'est là ce qui les rend *tragiques*.

On verra mieux, dans l'*article* ACTION, ce que j'entends par la force du sujet. Quant à celle des caractères, elle consiste dans l'énergie & la chaleur des sentiments si le personnage est en action, & dans la fermeté de l'âme lorsqu'il ne fait que résistance. Dans un roi, dans un père, une froide rigueur, une autorité inflexible, une vertu inexorable suffit pour rendre malheureux deux jeunes cœurs passionnés. Mais soit du côté de l'action, soit du côté de l'obstacle, soit dans le choc de deux mouvements opposés, chacun des caractères, dans sa situation, doit être ce qu'il est, le plus qu'il est possible, sans passer les bornes de la vraisemblance & les forces de la nature. Si Burrhus pouvoit être plus vertueux, Narcisse plus scélérat, Cléopâtre, dans *Rodogune*, plus ambitieuse, Ariane plus tendre, Orosmane plus amoureux, ils ne le seroient pas assez. De la force des caractères naît la chaleur des sentiments, & de là celle de l'action.

L'*action* & ses qualités, comme la *vraisemblance*, les *unités*, l'*intérêt*, le *pathétique*, la *moralité* ; ses parties essencielles, l'*exposition*, l'*intrigue*, le *dénoûment* ; ses divisions & ses repos, les *actes* & les *entr'actes* ; ses moyens, les *mœurs*, les *situations*, les *révolutions*, les *reconnoissances*, ont leurs articles séparés : on peut les voir à leur place.

Il ne me reste plus qu'à tirer, de l'essence de la *Tragédie* & de la différence de ses deux systêmes, quelques

quelques inductions relatives au langage & à la représentation.

J'en ai assez dit sur le style dans les articles relatifs à cette partie essencielle de l'art; je me bornerai ici à deux questions intéressantes. L'une, pourquoi la *Tragédie* ancienne est plus en action qu'en paroles; & la moderne, au contraire, plus en paroles qu'en action. Observons d'abord qu'on entend ici par *Action* la pantomime théatrale, les incidents, & les tableaux, en un mot le spectacle des ieux; & dans ce sens-là, il est vrai que la *Tragédie* moderne est bien souvent inférieure à l'ancienne.

Segniùs irritant animos demissa per aures,
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus.

Mais il y a des situations tranquiles pour les ieux, & très-pathétiques pour l'âme; c'est de l'action sans mouvement: & au contraire, il arrive souvent, dans les pièces à incidents, que sur la Scène tout paroît agité, & que, dans les esprits & dans les cœurs, tout est tranquile; c'est du mouvement sans action (*V.* ACTION, SITUATION). Quant à la profusion des paroles qu'on nous reproche, il est encore vrai que nous donnons quelquefois trop à l'Éloquence poétique, en fesant parler nos personnages lorsqu'ils ne devroient que sentir. Mais aussi ne faut-il pas croire que le langage des passions se réduise à des sens suspendus, à des mots entrecoupés, à d'éternelles réticences. Dans le trouble & l'égarement, dans les accès d'une passion, ou dans le choc rapide & violent de deux passions opposées, ces mouvements interrompus sont naturels & à leur place; mais tant que l'âme se possède & peut se rendre compte à elle-même des sentiments dont elle est remplie, non seulement la passion permet des dèvelopements, mais elle en exige pour être vivement & fidèlement peinte. Lorsqu'Orosmane attend Zaïre pour la poignarder, il ne doit dire que quelques mots terribles: lorsque Phèdre aprend que Thésée est vivant & qu'il arrive, un silence morne seroit l'expression la plus vraie de l'horreur dont elle est saisie; c'est dans ses ieux qu'on devroit voir la résolution de mourir. Mais lorsqu'Orosmane, se possédant encore, croit venir accabler Zaïre de ses reproches & de son *froid mépris;* lorsque Phèdre annonce à Œnone qu'elle a une rivale; ce seroit méconnoître la nature, que de trouver qu'ils parlent trop: à plus forte raison dans des situations moins violentes, de longs discours sont-ils placés. Le Théâtre ancien n'a rien de pareil à la scène d'Auguste avec Cinna; & tant pis pour le Théâtre ancien. C'est par ces dèvelopements du sentiment & de la pensée, lorsqu'ils sont à leur place, que nos belles *Tragédies* ont tant d'avantages à la lecture sur toutes celles qui ne sont qu'en mouvements & en tableaux. *La* Tragédie *est faite pour être représentée*, nous disent ceux qui ne savent pas écrire ou qui ne savent pas lire. On peut leur répondre que si, les esprits sont éclairés en même temps qu'ils sont émus, si, après que l'illusion & l'émotion théatrale ont cessé, le spectateur s'en va la tête pleine de grandes choses grandement exprimées, la *Tragédie* n'en vaut pas moins. On peut leur répondre que *Cinna*, *les Horaces*, *Phèdre*, *Britannicus*, *Zaïre*, & *Mahomet* ne perdent rien à être représentés, quoiqu'ils soient faits aussi pour être lus; & que le *Cid* n'en eut que plus de gloire, lorsqu'après lui avoir donné tant de larmes à la représentation, tout le monde le sut par cœur.

L'autre question est de savoir pourquoi, dès son origine & chez tous les peuples du monde, la *Tragédie* a parlé en vers.

Il est bien sûr que, de tous les genres de Poésie, le dramatique est celui qui paroît le mieux pouvoir se passer de cet ornement accessoire, par la raison que, dans la chaleur du dialogue & de l'action, l'âme est assez émue, ou par la vivacité du Comique, ou par la véhémence du *Tragique*, pour ne rien désirer de plus; & pourvu que l'oreille ne soit point offensée, c'en est assez: un sentiment plus cher que celui de la mélodie nous occupe dans ce moment. Aussi voit-on que la Comédie réussit en prose comme en vers; & dans les scènes comiques de l'*Avare* ou du *Bourgeois gentilhomme*, on ne pense pas même que ce dialogue, si naturellement écrit, ait jamais pu l'être autrement. On voit de même que, dans les *Tragédies* vraîment pathétiques & mal versifiées, comme *Inès*, ce défaut n'est pas aperçu; & je ne doute pas qu'*Inès*, écrite en excellente prose, n'eût réussi de même.

Les Anciens avoient reconnu que la Poésie dramatique exigeoit un langage plus naturel que le Poème lyrique & l'Épopée, & ils avoient pris pour la Scène celui de leurs vers dont le rythme aprochoit le plus de la prose. Ceux qui, comme moi, ont le malheur de ne lire Euripide & Sophocle que dans de foibles traductions, sentent très-bien que le charme & l'effet des scènes touchantes ou terribles ne tenoit point à l'harmonie du vers; & une prose comme étoit celle de Platon ou d'Isocrate, de Thucydide ou de Démosthène, eût très-bien pu y suppléer.

Pourquoi donc tous les poètes grecs s'étoient-ils accordés à écrire en vers la *Tragédie*? L'usage reçu, l'habitude, un goût de prédilection pour cette cadence régulière, la facilité de la langue à s'y préter, l'analogie à conserver entre la scène récitée & le chœur qui étoit chanté, la mélopée ou la déclamation théatrale, qui étoit elle-même une espèce de chant, seroient des raisons suffisantes de cette préférence que la *Tragédie* avoit donnée aux vers sur la prose: mais la Comédie, le plus libre de tous les Poèmes, le plus aprochant de la nature, n'auroit-elle pas dû s'en tenir au langage le plus naturel? dans les bouffonneries d'Aristophane, dans ses farces grossières, il seroit bien étrange qu'on eût cherché le plaisir délicat de la cadence & de la mesure.

La Poésie dramatique en général avoit donc quelque autre avantage à s'imposer la contrainte du vers; & cet avantage étoit commun à l'oreille & à la mémoire : c'étoit pour l'une & l'autre un besoin plus tôt qu'un plaisir.

La plus grande incommodité des grands théâtres est la difficulté d'entendre ce qui est prononcé de si loin : la bouche des masques en porte-voix, & les vases d'airain qu'on avoit placés de manière à réfléchir le son, prouvent le mal par le remède. Or les vers, dont la mesure est connue & auxquels l'oreille est habituée, donnent la facilité de suppléer ce que l'on n'entend pas, ou de corriger ce que l'on entend mal. Le seul espace du mot l'indique, & l'auditeur remplit le vide des sons qui lui sont échapés. Il en est de même pour la mémoire. Ainsi, soit pour entendre les paroles soit pour les retenir, la marche régulière des vers étoit d'un grand secours; & cela seul l'eût fait préférer à la prose.

Dans nos petites salles de spectacles, la difficulté n'est pas si grande pour l'oreille, mais elle est la même pour la mémoire; & c'en seroit assez encore pour qu'on donnât la préférence aux vers, dont un hémistiche amène l'autre, & dont la rime seule nous rappelle le sens. *Voyez* VERS & RIME.

Dans la Comédie, où il y a communément peu de chose à retenir, on a été dispensé d'écrire en vers; mais dans la *Tragédie*, dont les détails sont précieux à recueillir & intéressants à rappeler, le vers a paru nécessaire. On distingue même, parmi les comédies, celles qui méritent d'être écrites en vers, comme le *Misanthrope*, le *Tartufe*, les *Femmes savantes*, le *Méchant*, la *Métromanie*; & celles qui n'auroient rien perdu à être écrites en prose; comme l'*Étourdi*, le *Dépit amoureux*, l'*École des femmes*, l'*École des maris*. Il en est de même chez les Anciens : on sent qu'Aristophane & Plaute n'avoient aucun besoin de la mesure de l'ïambe; on sent que Térence, & vraisemblablement Ménandre, son modèle, auroient beaucoup perdu à ne pas exprimer en vers tant de détails, si délicats, si vrais, que l'on aime à se rappeler.

Mais il y a une raison plus intéressante pour les poètes d'écrire en vers la *Tragédie*, & quelquefois la Comédie; & cette raison étoit la même pour les Anciens que pour nous. Tout n'est pas également vif dans le Comique; dans le *Tragique*, tout n'est pas également passionné. Il y a des éclaircissements, des dèvelopements, des passages inévitables d'une situation à l'autre; il y a des récits, des harangues, des délibérations tranquiles, en un mot, des moments de calme, où, n'étant pas assez émue par l'intérêt de la chose, l'âme demande à être occupée du charme de l'expression pour ne pas cesser de jouir. C'est alors que le coloris de la Poésie doit enchanter l'imagination, que l'harmonie du vers doit enchanter l'oreille; & c'est un avantage que Racine & Voltaire ont très-bien senti, & que Corneille a méconnu. Les pièces de Racine les mieux écrites sont les plus foibles du côté de l'action, comme *Athalie* & *Bérénice*. Dans Voltaire, comme dans Racine, les scènes les moins pathétiques sont celles où il a le plus soigneusement employé la magie des beaux vers : voyez le premier acte de *Brutus*; voyez la scène de Zopire & de Mahomet; voyez les scènes de César & de Cicéron, dans *Rome sauvée*; voyez de même l'exposition de *Bajazet*, la grande scène de Mithridate avec ses deux fils, & celle d'Agrippine avec Néron, dans le quatrième acte de *Britannicus*. Corneille a aussi des scènes tranquiles de la plus grande beauté; c'étoit même là son triomphe : mais observez qu'il y étoit porté par la grandeur de son objet, & que toutes les fois qu'il n'a que des choses communes à dire, il semble dédaigner le soin de les parer & de les ennoblir. Racine & Voltaire n'ont rien de plus soigné que ces détails ingrats; ils sèment des fleurs sur le sable. Corneille ne fait jamais de si beaux vers, que lorsque la situation l'inspire, & qu'elle s'en passeroit : dès que son sujet l'abandonne, il s'abandonne aussi lui-même, & il tombe avec son sujet. Les deux autres, tout au contraire, ne s'élèvent jamais si haut par l'expression, que lorsque la foiblesse de leur sujet les avertit de se soutenir & d'employer leurs propres forces. Tel est le grand avantage des vers.

Mais à cet avantage on oppose le charme de la vérité & du naturel, qu'on ne sauroit disputer à la prose. *Dans aucun pays du monde*, dit-on, *dans aucun temps, les hommes n'ont parlé comme on les fait parler sur la Scène; les vers sont un langage factice & maniéré.* J'en conviens; mais est-ce la vérité toute nue qu'on cherche au Théâtre? On veut qu'elle y soit embellie; & c'est cet embellissement qui en fait le charme & l'attrait. On sait qu'on va être trompé, & l'on est disposé à l'être, pourvu que ce soit avec agrément & le plus d'agrément possible. C'est donc ici le moment de se rappeler ce que j'ai dit de l'illusion : elle ne doit jamais être complète; & si elle l'étoit, le spectacle *tragique* seroit pénible & douloureux. Les accessoires de l'action en doivent donc tempérer l'effet : or l'un des accessoires qui tempèrent l'illusion en mélant le mensonge avec la vérité, c'est l'artifice du langage, artifice matériel, qui n'est sensible qu'à l'oreille, & qui n'altère point le naturel de la pensée & du sentiment; car au spectacle il faut bien observer que tout doit être vrai pour l'esprit & pour l'âme, & que le mensonge ne doit être sensible que pour l'oreille & pour les ieux. Il en est donc de la forme des vers comme de la forme du théâtre; les ieux & les oreilles sont avertis par là que le spectacle est une feinte, tandis que l'esprit & l'âme se livrent à la vraisemblance parfaite des situations, des mœurs, des sentiments & des peintures. Quelle

eſt donc en nous cette duplicité de perception? C'eſt une énigme dont le mot eſt le ſecret de la nature; mais, dans le fait, rien de plus réel. *Voyez* ILLUSION.

J'ai déja fait ſentir combien la différence des deux Théâtres eſt à l'avantage du nôtre du côté de la déclamation & de l'action pantomime. Chez les Anciens, les accents de la voix, l'articulation, le geſte, tout devoit être exagéré. Le jeu du viſage, qui chez nous eſt auſſi éloquent que la parole, étoit perdu pour eux; leurs maſques & leurs vêtements étoient quelque choſe de monſtrueux; leur uſage de faire jouer les rôles de femmes par des hommes, prouve combien toutes les fineſſes, toutes les délicateſſes de l'imitation, leur étoient interdites par cet éloignement de la ſcène qui en ſauvoit les difformités.

C'eſt donc une bien vaine déclamation que les éloges prodigués à ces grands théâtres ouverts, où l'on avoit, dit-on, l'honneur d'être éclairé par le ciel, choſe auſſi incommode dans la réalité que magnifique dans l'idée; à ces théâtres, dis-je, qu'on n'auroit pas manqué de lambriſſer, s'il eût été poſſible, & qu'à Rome on couvroit, faute de mieux, de voiles ſoutenues par des mâts & par des cordages. *Voyez* THÉATRE.

Les grecs avoient tout fait céder à la néceſſité d'avoir un vaſte amphithéâtre; voilà le vrai. Pour nous, loin de nous plaindre d'avoir des théâtres moins vaſtes, où la parole & l'action ſoient à la portée de l'oreille & des ieux, nous devons nous en applaudir, & tirer de cet avantage, du côté de l'acteur comme du côté du poète, tout ce qui peut contribuer au charme de l'illuſion. L'acteur de Racine ne doit pas être celui d'Eſchyle ou d'Euripide; & autant le poète françois eſt plus délicat, plus correct, plus varié, plus fin, autant le comédien doit l'être (*Voyez* DÉCLAMATION). Ainſi, la *Tragédie* moderne, au lieu d'être, comme l'ancienne, une eſquiſſe de Michel-Ange, ſera un tableau de Raphaël.

Quant à la partie hiſtorique de la *Tragédie*, comme je l'ai traitée ſpécialement dans un Diſcours qu'on peut voir à la tête du premier volume des *Chef-d'œuvres dramatiques*, je me contente d'y renvoyer; & du côté même de l'art, ce Diſcours ſervira de ſupplément à l'article qu'on vient de lire. (*M. MARMONTEL.*)

TRANQUILITÉ, PAIX, CALME. *Synon.* Ces mots, ſoit qu'on les applique à l'âme, à la République, ou à quelque ſociété particulière, expriment également une ſituation exempte de trouble & d'agitation: mais celui de *Tranquilité* ne regarde préciſément que la ſituation en elle-même, & dans le temps préſent, indépendamment de toute relation; celui de *Paix* regarde cette ſituation, par raport au dehors & aux ennemis qui pourroient y cauſer de l'altération; celui de *Calme* la regarde par raport à l'évènement, ſoit paſſé ſoit futur, en ſorte qu'il la déſigne comme ſuccédant à une ſituation agitée ou comme la précédant.

On a la *Tranquilité* en ſoi-même, la *Paix* avec les autres, & le *Calme* après l'agitation.

Les gens inquiets n'ont point de *Tranquilité* dans leur domeſtique. Les querelleurs ne ſont guère en *Paix* avec leurs voiſins. Plus la paſſion a été orageuſe, plus on goûte le *Calme*.

Pour conſerver la *Tranquilité* de l'État, il faut faire valoir l'autorité ſans abuſer du pouvoir. Pour maintenir la *Paix*, il faut être en état de faire la guerre. C'eſt encore plus par la douceur que par la rigueur qu'on rétablit le *Calme* chez un peuple révolté. (*L'abbé GIRARD.*)

(N.) TRANSITIF, IVE, adj. Qui ſert à faire paſſer, à tranſmettre. *Terme de Grammaire.* Les grammairiens entendent communément, ſous la dénomination de Verbes *tranſitifs*, les verbes actifs dont le ſens met le ſujet en relation avec un objet extérieur ſur qui ſe tranſmet l'effet de l'action énoncée par le verbe & produite par le ſujet. Dans ces phraſes, *Pierre* BAT *Paul*, *Pierre* AIME *Paul*, les verbes *bat* & *aime* ſont *tranſitifs*; parce que l'action phyſique exprimée par le premier, & l'action morale énoncée par le ſecond, produiſent un effet qui paſſe du ſujet *Pierre* ſur *Paul*.

Remarquez qu'il y a des verbes actifs, dont l'action ne paſſe jamais ſur un objet différent du ſujet qui la produit; comme *dîner*, *ſouper*, *marcher*, *parler*. » Néanmoins, dit la *Gramm. gén. de Port-Royal*, (Part. *ij*, ch. 18), » ces dernières ſortes de verbes neutres deviennent quelquefois *tranſitifs*, lorſqu'on leur donne un ſujet, comme *ambulare viam*, où le chemin eſt pris pour le ſujet de cette action. Souvent auſſi dans le grec, & quelquefois auſſi dans le latin, on leur donne pour ſujet le nom même formé du verbe, comme *pugnare pugnam*, *ſervire ſervitutem*, *vivere vitam* ».

Il paroît que c'eſt uniquement à cauſe de l'accuſatif, que cet auteur regarde ces verbes comme *tranſitifs*. Mais auroit-il conclu de même en parlant des verbes de ces phraſes, *pugnare contrà aliquem*, *loqui ad aliquem*, *ire in urbem*, &c? Oh non, parce que les accuſatifs ſont ici complément des prépoſitions *contrà*, *ad*, *in*. S'il s'en tient à cela, ſon opinion ſur les verbes *tranſitifs* n'eſt pas mieux étayée par les exemples qu'il allègue, qui au fond ſe réduiſent à *ambulare* per *viam*, *pugnare* per *pugnam*, *ſervire* per *ſervitutem*, *vivere* per *vitam*; & j'ai prouvé ailleurs (*voyez* ACCUSATIF), que ce cas eſt toujourss complément d'une prépoſition exprimée ou ſouſentendue. L'action exprimée par ces ſortes de verbes ne peut jamais produire un effet qui ſe

tranſmette à un objet différent du ſujet qui la produit : par conſéquent ils ne peuvent jamais devenir *tranſitifs*.

Les grammairiens hébreux, de qui l'on a peut-être emprunté ce terme, me paroiſſent en faire un uſage plus raiſonnable. Ils diviſent leurs verbes en trois claſſes générales ; les *tranſitifs*, les *intranſitifs*, & les *communs*. (Voyez la *Gramm. hébr.* de Maſclef, *ch.* iv, §. 1.)

Ils appellent *tranſitifs*, ceux qui paſſent du ſens actif au paſſif par un changement de forme ou de voix, comme en latin *trado*, *cuſtodio*, *audio*, & en hébreu מסר (meſar) *tradidit*, שמר (chimer) *cuſtodivit*, שמע (chimha) *audivit*, leſquels paſſent tous à la voix & à la ſignification paſſive.

Ils appellent *intranſitifs*, ceux qui ne paſſent jamais à un autre ſens par un changement de voix, comme en latin *ſto*, *juro*, *lætor*, & en hébreu עמד (hamed) *ſtetit*, נשבע (nouchibha) *juravit*, הדה (hêde) *lætatus eſt* ; on voit que cette claſſe comprendroit en latin les verbes neutres & les déponents.

Ils appellent *communs*, ceux qui, ſans changer de forme & de voix, ont tantôt le ſens actif & tantôt le ſens paſſif ; ou ceux qui, ſous les deux formes ou voix, ont toujours le même ſens. Ceux de la première eſpèce ſont ceux que j'ai nommés *moyens* dans notre langue, à l'imitation des grecs : *criminor te* (je t'accuſe), & *criminor abs te* (je ſuis accuſé par toi), en eſt un exemple en latin ; en hébreu מלא (mela) *implevit* & *impletus eſt*, הלף (hêlaph) *mutavit* & *mutatus eſt*. De la ſeconde eſpèce ſont en latin *aſſentio* & *aſſentior* (je conſens), *reverto* & *revertor* (je retourne) ; & en hébreu דבר (daber) & נדבר (noudaber) *parler* ; בכה (beche) & נבכה (noubeche) *pleurer*. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) TRANSITION, ſ. f. *Rhétorique*. On entend ordinairement, par *Tranſition*, un tour particulier qui facilite le paſſage d'un point, d'une matière, à un autre point, à une autre matière, & qui ſert de liaiſon à l'un & à l'autre pour les faire concourir ſans diſparate à former enſemble un même Tout.

Le P. de Colonia en diſtingue de deux eſpèces ; la *Tranſition parfaite*, & la *Tranſition imparfaite*. Par la première, dit-il, on rappelle l'idée de ce qu'on vient de dire & l'on avertit ſommairement de ce qu'on va dire ; comme dans cet exemple de Cicéron (*Pro leg. manil.* viij. 20) :

Quoniam de genere belli dixi, nunc de magnitudine pauca dicam.	Après avoir parlé de la nature de cette guerre, je vas maintenant vous dire quelques mots de ſon importance.

Par la ſeconde, on inſiſte ſeulement ſur l'un de ces deux points, & plus communément ſur le ſecond ; comme dans cet autre exemple de Cicéron (*Pro Roſcio amerino*, xxxvj, 104) :

Age, nunc illa videamus, Judices, quæ ſtatim conſequuta ſunt.	Eh bien, voyons maintenant, Meſſieurs, quelles en ont été d'abord les ſuites.

Tous les préceptes qu'on donne pour former les *Tranſitions*, pour les placer à propos, pour les varier avec goût, ſont autant de préceptes frivoles. » La natute, dit l'abbé Batteux (*Cours de Belles-Lettres*, Part. *III*, ſect. 1, art. *iij*, §. xij) ; la nature veut que toutes les parties d'un diſcours, grandes & petites, ſoient unies comme le ſont celles d'un Tout naturel : c'eſt la vraie liaiſon & preſque la ſeule qu'il y ait. On en voit l'exemple dans un arbre ; fruits, fleurs, feuilles, branches, tiges, tout eſt un. Il y a de même une tige directe pour les idées & pour les mots. C'eſt là que ſont tous les avantages & tous les droits de la nature. Tout ce qui eſt collatéral ou qui ne tient que par inſertion artificielle, eſt preſque étranger dans le diſcours, & il y eſt traité comme tel par ceux qui en ſavent juger ».

» C'eſt ce qui rend ſi difficile la pratique des *Tranſitions*, à ceux qui ne ſont pas aſſez maîtres de leur ſujet, qui ne l'ont pas aſſez aprofondi pour en connoître toutes les articulations. Ils veulent mener la matière, parce qu'ils ne peuvent la ſuivre : & faute d'avoir reconnu & ſaiſi une partie médiante qui ſervoit de liaiſon, ils font aboutir, les unes aux autres, des parties qui ne ſont point taillées pour joindre. De là les *Tranſitions* artificielles, les tours gauches, employés pour couvrir un vide, enduire une cicatrice, & tromper ceux qui jugent de la ſolidité de l'édifice par le plâtre dont il eſt revétu ».

» Qu'on parcoure les ouvrages des célèbres écrivains ; on n'y verra point de ces tours de ſoupleſſe, ſi j'ôſe m'exprimer ainſi. Le ſujet ſe dèvelope de lui-même & s'explique franchement : tout ſe ſuit ; & quand ils ont dit ſur un chef tout ce qu'il y avoit à dire, ils paſſent à un autre ſimplement, & avec un air de bonne foi beaucoup plus agréable pour le lecteur, que ces ſubtilités qui marquent la petiteſſe de l'eſprit ou au moins un auteur trop oiſif ».

» La *Tranſition*, dit M. de Beſplas (*Eſſai ſur l'Éloq. de la Chaire*, Contin. du ch. *V*), » ne » conſiſte, ni dans la liaiſon des mots, ni dans » celle des penſées raprochées avec peine par des » ſubtilités & de petits moyens : de tels paſſages » ne ſont que des ſupercheries, des *Tranſitions* » tout au plus ingénieuſes ; les vraies ſont dans » l'union des membres d'une phraſe avec l'autre, » dans l'unité du ſujet. Le diſcours eſt une eſpèce » de matière en fuſion, qui doit ſe porter d'elle- » même dans toutes les branches où ſon mouve- » ment naturel la dirige : il vaut mieux laiſſer

» les parties à côté l'une de l'autre sans les attacher, que de les lier seulement en apparence ; » leur simple raport vaudra mieux qu'une *Transition* déplacée ».

Écoutons encore un orateur qui a écrit sur l'Éloquence de la Chaire, c'est M. l'abbé Maury (§. *xxxij*) : » Cet art des *Transitions*, dit il, » est aussi difficile à être soumis à des règles qu'à » être réduit en pratique. On cite, avec raison, » comme un chef-d'œuvre en ce genre, l'*Histoire* » *des Variations*, où le grand Bossuet rassemble » toutes les branches de son sujet par le seul lien » de la Logique, & raproche ainsi sans confusion » les questions les plus abstraites & les plus disparates. Les *Transitions*, qui ne sont fondées que sur le méchanisme du style, & qui » ne consistent que dans une liaison fictive entre » le dernier mot du paragraphe qui finit & le » premier mot du paragraphe qui commence, ne » sont point, à proprement parler, des *Transitions* naturelles, mais des raprochements forcés. » Les véritables *Transitions* oratoires sont celles » qui suivent le cours du raisonnement ou du sentiment, sans contrainte & presque sans art, & » dont l'auditeur ne s'aperçoit point ; celles qui » unissent les masses, au lieu de suspendre seulement quelques phrases les unes aux autres ; celles » qui enchaînent tout le discours, & n'obligent » point le prédicateur de faire un nouvel exorde » à chaque soudivision que lui présente son plan ; » celles que le dèvelopement des idées place, » pour ainsi dire, à l'insu de l'orateur, avec ordre » & méthode ; celles qui s'appellent & se correspondent par une analogie inévitable, & non » par une rencontre imprévue ; celles enfin que la » méditation engendre en inspirant de grandes » pensées, & non celles que la plume fournit en » inspirant des raports combinés. Des idées nettes » & précises se prêtent mutuellement à des *Transitions* faciles & heureuses ».

Tous ces avis raprochés se réunissent à établir, que le seul moyen de trouver dans le besoin & de placer à propos les *Transitions* nécessaires, c'est de bien posséder la matière dont on traite, de l'avoir bien examinée dans toutes ses parties, d'avoir conçu le plan le plus propre à les mettre en jour : & Horace avoit indiqué tout cela dans un seul vers (*Art. poët.* 309) :

Scribendi rectè, sapere est & principium & fons.

(*M. Beauzée.*)

(N.) TRANSPOSITIF, IVE, adj. *Gramm.* L'abbé Girard (*Princip.* Disc. I, *tom.* 1, *p.* 23) divise les langues en deux espèces générales, qu'il nomme *analogues* & *transpositives*.

Il appelle *Langues analogues*, celles dont la syntaxe & la construction usuelle sont tellement analogues à l'ordre analytique, que la succession des mots dans le discours y suit communément la gradation des idées.

Il appelle *Langues transpositives*, celles qui, dans l'Élocution, donnent aux noms & aux adjectifs des terminaisons relatives à l'ordre analytique, & qui aquièrent ainsi le droit de leur faire suivre dans le discours une marche entièrement indépendante de la succession naturelle des idées. *Voyez* Langue, *art.* iij, §. 1. (*M. Beauzée.*)

* TRÉMA, adj. Les imprimeurs qualifient ainsi une voyelle chargée de deux points disposés horizontalement : dans leur langage *ï* est un *i tréma* ; & cette dénomination même est la preuve que le mot *Tréma* est employé comme adjectif qualificatif de la voyelle qui porte les deux points.

Ce terme donc peut & doit subsister avec celui de *Diérèse* (*Voyez* Diérèse). Celui-ci est le nom du signe ¨ qui se met sur la voyelle, & qui marque que cette voyelle doit se prononcer séparément d'une autre voyelle qui l'accompagne.

(¶ Jusqu'ici l'on n'a fondu pour l'Imprimerie que des *ï* & des *ü tréma* : mais si l'on veut faire, de la diérèse, l'usage le plus convenable pour éviter les équivoques d'Orthographe ; il est nécessaire de fondre aussi des *ä* & des *ö tréma*. On écrit, par exemple, de la même manière *Aoriste* & *Aorte*, & cependant on prononce diversement *Oriste* & *A-orte* : en conservant ces prononciation, ne conviendroit-il pas d'écrire *Aörte* ; & si l'on revenoit à prononcer A-*oriste*, comme je l'insinue à l'*article* Aöriste, ne faudroit-il pas écrire *Aöriste*, tant pour peindre exactement la prononciation, que pour prèvenir les impressions de l'ancienne manière de prononcer ce mot ? Dans le mot *Diable*, les deux voyelles *ia* font diphthongue ; dans *Irremédiable*, ces deux voyelles se prononcent séparément : il seroit donc juste d'écrire *Irremédiäble*.

Un *ë tréma* est inutile : parce que tout *e* qui doit se prononcer séparément de la voyelle qui l'accompagne, s'il la précède, est un *é* fermé, suffisamment caractérisé par l'accent aigu, comme dans *Déiste*, *Théologie* ; s'il vient après, la nécessité de conserver son accent doit faire porter la diérèse sur la voyelle précédente, comme dans *envïé* en trois syllabes. *Voyez* I & Point.) (*M. Beauzée.*)

TRÉPAS, MORT, DÉCÈS. *Synonymes.* *Trépas* est poétique, & emporte dans son idée le passage d'une vie à l'autre. *Mort* est du style ordinaire, & signifie précisément la cessation de vivre. *Décès* est d'un style plus recherché, tenant un peu de l'usage du Palais, & marque proprement le retranchement du nombre des vivants. Le second de ces mots se dit à l'égard de toutes sortes d'animaux ; & les deux autres ne se disent qu'à l'égard de l'homme.

Un *Trépas* glorieux est préférable à une vie

honteuse. La *Mort* est le terme commun de tout ce qui est animé sur la terre. Toute succession n'est ouverte qu'au moment du *Décès*.

Le *Trépas* ne présente rien de laid à l'imagination ; il peut même faire envisager quelque chose de gracieux dans l'éternité. Le *Décès* ne fait naître que l'idée d'une peine, causée par la séparation des choses auxquelles on étoit attaché. Mais la *Mort* présente quelque chose de laid & d'affreux. (*L'abbé* GIRARD.)

Nous ajoûterons 1°. que *Mort* s'emploie au style simple & au style figuré, & que *Décès* & *Trépas* ne s'emploient qu'au style simple ; 2°. que *Trépas*, qui est noble dans le style poétique, a fait *Trépassé*, qui ne s'emploie point dans le style noble. Ce n'est pas la seule bizarrerie de notre langue. (*D'*ALEMBERT.)

(N.) TRÈS. Particule ampliative, que la langue françoise a empruntée, ou matériellement du latin *tres* (trois), ou en francisant l'adverbe *ter* (trois fois). *Voyez* AMPLIATIF & AMPLIATION.

L'expression la plus énergique du sens ampliatif se fesoit chez les Anciens par une triple répétition du mot. De là le triple Κύριε ἐλέησον que nous chantons dans nos églises, pour donner plus d'énergie à notre invocation ; & le triple *Sanctus*, pour mieux peindre la profonde adoration des esprits célestes.

L'idée de cette répétition ampliative n'étoit pas inconnue aux latins : le *Tergeminis tollere honoribus* d'Horace ; son *Robur & æs triplex ;* le *Terveneficus* de Plaute, pour signifier *un grand empoisonneur ;* son *Trifur*, voleur fieffé ; son *Triparcus*, excessivement mesquin ; le mot de Virgile, *O terque quaterque beati*, répété par Tibulle, *O felicem illum terque quaterque diem*, & rendu encore par Horace sous une autre forme, *Felices ter & ampliùs ;* tout cela & mille autres exemples démontrent assez que l'usage de cette langue attachoit un sens véritablement ampliatif surtout à la triple répétition du mot. *Non parum hanc sententiam juvat*, dit Vossius (*De Analog.* II. 23), *quod superlativi, in antiquis inscriptionibus, positivi geminatione exprimi soleant : ita, BB in iis notat BENÈ BENÈ, hoc est, OPTIMÈ ; item BB, BONIS BONIS, hoc est, OPTIMIS ; & FF, FORTISSIMI, FELICISSIMI ; item LL, LIBENTISSIMÈ ; MM, MERITISSIMO, etiam MALUS MALUS, hoc est, PESSIMUS.* Vossius cite Gruter pour son garant, & j'y renvoie avec lui.

Cet usage de répéter le mot pour en amplifier le sens n'étoit pas ignoré des grecs : ce n'est pas qu'ils le répétassent en effet ; mais ils en indiquoient la répétition. Τρὶς μάκαρες Δαναοὶ καὶ τετράκις (Odyss. V), *Ter beati danaï & quater.* On peut observer que le surnom de Mercure Trismégiste, τρισμέγιστος, a par emphase une double ampliation, puisqu'il signifie littéralement *Ter maximus*.

Ne sommes-nous pas autorisés à croire que notre particule *Très* n'a été introduite dans notre langue, que comme le symbole de la triple répétition ? L'usage où nous sommes de lier *Très* au mot positif par un tiret, est fondé sans doute sur l'intention de faire sentir, que *Très* n'est point un mot qui fasse une partie analytique de la phrase, que c'est une addition purement matérielle, qu'elle n'empêche pas l'unité du mot, qu'elle en indique seulement la triple répétition ou du moins le sens ampliatif que lui donneroit cette triple répétition.

Remarquons à ce sujet que l'on trouve dans Clément Marot, *un son si très-solacieux, en termes si très-clairs, de si très-près ;* tour que nous avons abandonné, & peut-être mal à propos. Nos grammairiens nous ont dit, 1°. que *très-solacieux*, *très-clairs*, sont au superlatif ; 2°. que le superlatif est le plus haut degré de comparaison : on en a conclu que, rien ne pouvant être ajouté au plus haut degré, le superlatif n'étoit plus susceptible d'aucune modification ; & l'on a censuré, rejeté, & abandonné *si très-solacieux*, *si très-clairs*, &c.

J'ai prouvé ailleurs (*voyez* SUPERLATIF), que le véritable superlatif suppose & exprime une comparaison, & que le superlatif de supériorité désigne en effet le plus haut degré ; un degré par conséquent au dessus duquel il n'y en a point d'autre ; & ce degré s'exprime par *le plus*, *la plus*, &c, *le plus savant des hommes*, *la plus aimable des femmes.* Mais *Très* ne marque rien de semblable, il désigne seulement la qualification de l'adjectif ou de l'adverbe portée à un degré éminent ; comme il n'y a rien dans ce tour qui borne la gradation, rien n'empêche aussi qu'on ne puisse ajouter à l'ampliation marquée par *Très.* *Si très-solacieux*, *si très-clair*, vouloit dire, *très-solacieux*, *très-clair à tel point que ;* c'étoit une phrase plus abrégée, par conséquent plus énergique, & préférable à notre circonlocution moderne. Nos préjugés contre l'Archaïsme nous ont souvent rendus, je ne dis point trop délicats, mais trop maladroitement délicats. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) TRIBRACHE *ou* TRIBRAQUE, s. m. Terme de la Prosodie grèque & latine, qui désigne un pied simple de trois syllabes brèves, comme *ănĭmă*, *lĕgĕrĕ*, *dŏmĭnŭs*, &c.

Ce mot est composé des deux mots grecs τρεῖς, *trois*, & βραχὺς, *bref ;* en sorte que le mot énonce en même temps le nom & la définition de la chose.

Selon cette étymologie, il ne faudroit écrire que *Tribrache*, à cause du χ grec ; mais l'équivoque

de la prononciation de notre *ch*, qu'il feroit si aisé de lever (*Voyez* NÉOGRAPHISME), a déterminé plusieurs grammairiens à écrire *Tribraque*. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) TRIHÉMIMÈRE, adj. *Semiternarius*, Qui a la moitié de trois parties, ou Qui est à la moitié de trois parties. Mot composé des trois mots grecs, τρεῖς, *trois*, ἡμισυς, *demi*, & μέρος, *partie*. On nomme ainsi une césure qui se trouve au milieu des trois premiers pieds d'un vers, c'est à dire, qui fait la première moitié du second pied; exemples :

Arma virumque cano, Trojæ qui primus ab oris
Italiam fato profugus Lavinaque venit
Littora.

Voyez CÉSURE, ENNÉHÉMIMÈRE, HEPHTHÉMIMÈRE. (*M.* BEAUZÉE.)

TRIMÈTRE, s. m. *Prosodie latine*. Vers ïambique. La vitesse de l'ïambe a fait que, quoique ce vers soit de six pieds, on l'appelle *Trimètre*, vers de trois pieds, parce qu'en le scandant on a joint deux pieds ensemble, les brèves donnant cette facilité : ainsi, dans ce vers ïambique de Térentianus,

Adesto ïambe præpes & tuï tenax ;

au lieu de le mesurer en six,

Ade|st'iam|be præ|pes & | tui| tenax| ;

On l'a mesuré en trois,

Adest'iam | be præpes & | tuï tenax |.

Jugatis per dipodiam binis pedibus, ter feritur, aït Victorinus. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

TRIOLET, *Poésie franç.* Les françois nomment ainsi une pièce de huit vers sur deux rimes; & la bonté de la pièce consiste dans l'application heureuse qui se fait des deux premiers vers, qui sont comme un refrein. Il faut pour cela qu'ils rentrent bien dans le *Rolet*, qu'ils tombent au vrai lieu des pauses, dit Saint Amant, qui a expliqué les règles austères du *Triolet* dans un *Triolet* même. Comme le caractère de cette espèce de rondeau est d'être plaisant & naïf, on n'en fait guère pour des éloges ou sur des sujets graves; mais on l'emploie volontiers pour un trait de satire ou de raillerie. Exemple :

Que vous montrez de jugement,
De prévoyance & de courage !
Vous allez au feu rarement;
Que vous montrez de jugement !
Mais on vous voit avidement
Courir des premiers au pillage ;
Que vous montrez de jugement,
De prévoyance & de courage !

Voici un *Triolet* d'un goût encore préférable; c'est le joli *Triolet* de Ranchin :

Le premier jour du mois de Maï
Fut le plus heureux de ma vie;
Le beau dessein que je formai,
Le premier jour du moi de Maï !
Je vous vis & je vous aimai :
Si ce dessein vous plut, Sylvie,
Le premier jour du mois de Maï
Fut le plus heureux de ma vie.

Rien n'est si doux, ni si naïf. (*Le chevalier* DE JAUCOURT)

(N.) TRIPHTHONGUE, s. f. Mot formé des deux mots grecs, τρεῖς, *trois*, & φθόγγος, *son*. Selon cette étymologie, une *Triphthongue* est une syllabe qui fait entendre trois sons, trois voix, en une seule émission. Il peut y avoir des *Triphthongues* dans certaines langues; mais il n'y en a point dans la langue françoise, quoiqu'il y ait des syllabes écrites avec trois voyelles. *Dieu*, *lieu*, *niais*, ne sont que des diphthongues, parce qu'on n'y entend que deux voix, *i-eu*, *i-ai*; *Août* est monophthongue, parce qu'on n'y entend que la voix simple *ou*. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) TRISSYLLABE, TRISSYLLABIQUE, adj. Dans le *Dictionnaire raisonné des sciences*, &c, on donne ces deux mots comme synonymes; c'est une erreur.

Trissyllabe signifie Composé de trois syllabes : par exemple, *Imparfait*, *Résolu*, *Souverain*, *Vanité*, *Aimera*, sont des mots *trissyllabes* ; on dit même que ce sont des *Trissyllabes*, en prenant l'adjectif substantivement, ou plus tôt en sous-entendant le nom *mot*.

Trissyllabique, dérivé de *Trissyllabe*, avec une terminaison qui désigne un caractère particulier, signifie Caractérisé par des mots *trissyllabes* : en ce sens on peut nommer *Trissyllabique* un vers, une période, où il n'entreroit que des mots *trissyllabes*.

Lorsque La Fontaine dit,

La Cigale ayant chanté
Tout l'été ;

le second vers, *Tout l'été*, est *Trissyllabe*, parce qu'il n'est composé que de trois syllabes; mais il n'est point *Trissyllabique*.

Puisque j'en ai l'occasion, je remarquerai qu'on écrit avec deux *ss* les mots *Dissyllabe*, *Trissyllabe*, & avec une seule *s* les mots *Monosyllabe*, *Polysyllabe*, quoiqu'on prononce partout une seule *s* forte, & qu'on ait des deux parts les mêmes raisons pour orthographier de la même manière. Ne rougira-t-on jamais de ces inconséquences ? Les défendra-t-on toujours par l'autorité de l'Usage,

comme si son autorité alloit jusqu'à commander des choses contradictoires, & qu'elle dût l'emporter sur celle de l'Analogie? (*M. Beauzée.*)

(N.) TROCHAÏQUE, adj. Caractérisé par le pied qu'on appelle *Trochée.* Comme le *Trochée* se nomme aussi *Chorée*, le vers *trochaïque* est le même auquel on donne aussi le nom de *Choraïque. Voyez* Choraïque.

Observez, avec l'auteur de la *Méth. lat.* de P. R. que le vers *trochaïque* ou *choraïque* n'est rien autre chose que le vers ïambique de même mesure, auquel il manque une syllabe au commencement; d'où il résulte que chaque syllabe reculant d'un rang, les ïambes se changent en trochées ou chorées. (*M. Beauzée.*)

TROCHÉE, s. m. C'est le nom le plus ordinaire qu'on donne au pied de deux syllabes, appelé aussi *Chorée. Voyez* Chorée.

Le *Trochée* est un ïambe renversé, & produit un effet absolument contraire : l'ïambe est vif & léger; le *Trochée*, mou & languissant, comme toutes les mesures qui sautent d'une syllabe longue à une brève. (*M. Beauzée.*)

TROPE, s. m. *Grammaire.* Les *Tropes*, dit du Marsais (*Trop.* Part. I, art. 1), sont des figures par lesquelles on fait prendre à un mot une signification qui n'est pas précisément la signification propre de ce mot... Ces figures sont appelées *Tropes*, du grec τρόπος *conversio*, dont la racine est τρέπω, *verto.* Elles sont ainsi appelées, parce que quand on prend un mot dans le sens figuré, on le tourne, pour ainsi dire, afin de lui faire signifier ce qu'il ne signifie point dans le sens propre (*Voyez* Sens). *Voiles*, dans le sens propre, ne signifie point *vaisseaux*; les voiles ne sont qu'une partie du vaisseau : cependant *voiles* se dit quelquefois pour *vaisseaux.* Par exemple, lorsque, parlant d'une armée navale, je dis qu'elle étoit composée de cent *voiles*; c'est un *Trope*, *voiles* est là pour *vaisseaux*: que si je substitue le mot de *vaisseaux* à celui de *voiles*, j'exprime également ma pensée, mais il n'y a plus de figure.

Les *Tropes* sont des figures, puisque ce sont des manières de parler qui, outre la propriété de faire connoître ce qu'on pense, sont encore distinguées par quelque différence particulière, qui fait qu'on les raporte chacune à une espèce à part. *Voyez* Figure.

Il y a dans les *Tropes* une modification ou différence générale qui les rend *Tropes*, & qui les distingue des autres figures : elle consiste en ce qu'un mot est pris dans une signification qui n'est pas précisément sa signification propre... Par exemple, *Il n'y a plus de Pyrénées*, dit Louis XIV... lorsque son petit-fils, le duc d'Anjou, depuis Philippe V, fut appelé à la couronne d'Espagne. Louis XIV vouloit-il dire que les Pyrénées avoient été abîmées ou anéanties? nullement; personne n'entendit cette expression à la lettre & dans le sens propre; elle avoit un sens figuré... Mais quelle espèce particulière de *Trope?* Cela dépend de la manière dont un mot s'écarte de sa signification propre pour en prendre une autre.

I. *De la subordination des* Tropes *& de leurs caractères particuliers* (Ibid. *Part. II*, *art.* xxj). Quintilien dit que les grammairiens, aussi bien que les philosophes, disputent beaucoup entre eux pour savoir combien il y a de différentes classes de *Tropes*, combien chaque classe renferme d'espèces particulières, & enfin quel est l'ordre qu'on doit garder entre ces classes & ces espèces. *Circa quem* (Tropum) *inexplicabilis & grammaticis inter ipsos & philosophis pugna est; quæ sint genera, quæ species, quis numerus, quis cui subjiciatur* (Inst. orat. *lib.* viii, *cap.* vj).... Mais toutes ces discussions sont assez inutiles dans la pratique, & il ne faut point s'amuser à des recherches qui souvent n'ont aucun objet certain. (*Du Marsais.*)

Il me semble que cette dernière observation de du Marsais n'est pas assez réfléchie. Rien de plus utile dans la pratique, que d'avoir des notions bien précises de chacune des branches de l'objet qu'on embrasse; & ces notions portent sur la connoissance des idées propres & distinctives qui les caractérisent : or cette connoissance, à l'égard des *Tropes*, consiste à savoir ce que Quintilien disoit n'être encore déterminé ni par les grammairiens ni par les philosophes : *Quæ sint genera, quæ species, quis numerus, quis cui subjiciatur*; & loin d'insinuer la remarque que fait à ce sujet du Marsais, Quintilien auroit dû répandre la lumière sur le systême des *Tropes*, & ne pas le traiter de bagatelles inutiles pour l'institution de l'orateur, *omissis quæ nihil ad instituendum oratorem pertinent cavillationibus.* Une chose singulière & digne de remarque, c'est que ces deux grands hommes, après avoir en quelque sorte condanné les recherches sur l'assortiment des parties du systême des *Tropes*, ne se sont pourtant pas contentés de les faire connoître en détail; ils ont cherché à les grouper sous des idées communes, & à raprocher ces groupes en les liant par des idées plus générales : témoignage involontaire, mais certain, que l'esprit de systême a pour les bonnes têtes un attrait presque irrésistible, & conséquemment qu'il n'est pas sans utilité. Voici donc comment continue le grammairien philosophe (*Ib.*) (*M. Beauzée.*)

Toutes les fois qu'il y a de la différence dans le raport naturel qui donne lieu à la signification empruntée, on peut dire que l'expression qui est fondée sur ce raport apartient à un *Trope* particulier.

C'est le raport de ressemblance qui est le fondement de la Catachrèse & de la Métaphore; on dit

dit au propre *une feuille d'arbre*, & par Catachrèse *une feuille de papier*, parce qu'une feuille de papier est à peu près aussi mince qu'une feuille d'arbre. La Catachrèse est la première espèce de Métaphore. (*Du Marsais.*)

Cependant du Marsais, en traitant de la Catachrèse (*Part. I*, *art.* j), dit que la *langue*, qui est le principal organe de la parole, a donné son nom par Métonymie au mot générique dont on se sert pour marquer les idiomes, le langage des différentes nations, *langue latine*, *langue françoise*; & il donne cet usage du mot *langue* comme un exemple de la Catachrèse. Voilà donc une Catachrèse qui est, non une espèce de Métaphore, mais une Métonymie. Cette confusion des termes prouve mieux que toute autre chose la nécessité de bien établir le systême des *Tropes*.

» On a recours à la Catachrèse par nécessité, quand » on ne trouve point de mot propre pour exprimer » ce qu'on veut dire ». Voilà, si je ne me trompe, le véritable caractère distinctif de la Catachrèse : une Métaphore, une Métonymie, une Synecdoque, *&c*, devient Catachrèse quand elle est employée par nécessité, pour tenir lieu d'un mot propre qui manque dans la langue. D'où je conclus, que la Catachrèse est moins un *Trope* particulier, qu'un aspect sous lequel tout autre *Trope* peut être envisagé. (*M. Beauzée.*)

Les autres espèces de Métaphores se font par d'autres mouvements de l'imagination, qui ont toujours la ressemblance pour fondement. L'Ironie au contraire est fondée sur un raport d'opposition, de contrariété, de différence, &, pour ainsi dire, sur le contraste qu'il y a ou que nous imaginons entre un objet & un autre : c'est ainsi que Boileau a dit (*Sat. ix*); *Quinault est un Virgile*. (*Du Marsais.*)

Il me semble avoir prouvé, *art.* Ironie, que cette figure n'est point un *Trope*, mais une figure de pensée. (*M. Beauzée.*)

La Métonymie & la Synecdoque, aussi bien que les figures qui ne sont que des espèces de l'une ou de l'autre, sont fondées sur quelque autre sorte de raport, qui n'est ni un raport de ressemblance ni un raport du contraire. Tel est, par exemple, le raport de la cause à l'effet; ainsi, dans la Métonymie & dans la Synecdoque, les objets ne sont considérés ni comme semblables ni comme contraires; on les regarde seulement comme ayant entre eux quelque relation, quelque liaison, quelque sorte d'union. Mais il y a cette différence, que, dans la Métonymie, l'union n'empêche pas qu'une chose ne subsiste indépendamment d'une autre : au lieu que, dans la Synecdoque, les objets dont l'un est dit pour l'autre, ont une liaison plus dépendante ; l'un est compris sous le nom de l'autre ; ils forment un ensemble, un Tout . . . . (*Du Marsais.*)

Je crois que voilà les principaux caractères généraux auxquels on peut raporter les *Tropes*. Les uns sont fondés sur une sorte de similitude : c'est la Métaphore, quand la figure ne tombe que sur un mot ou deux; & l'Allégorie, quand elle règne dans toute l'étendue du discours. Les autres sont fondés sur un raport de correspondance : c'est la Métonymie, à laquelle il faut encore raporter ce que l'on désigne par la dénomination superflue de Métalepse. Les autres enfin sont fondés sur un raport de connexion : c'est la Synecdoque avec ses dépendances; & l'Antonomase n'en est qu'une espèce, désignée en pure perte par une dénomination différente.

Qu'on y prenne garde : tout ce qui est véritablement *Trope* est compris sous l'une de ces trois idées générales; ce qui ne peut pas y entrer n'est point *Trope*, comme la Périphrase, l'Euphémisme, l'Allusion, la Litote, l'Hyperbole, l'Hypotypose, *&c.* J'ai dit ailleurs à quoi se réduisoit l'Hypallage, & ce qu'il faut penser de la Syllepse.

La Métaphore, la Métonymie, la Synecdoque, gardent ces noms généraux, quand elles ne sont dans le discours que par ornement ou par énergie; elles sont toutes les trois du domaine de la Catachrèse, quand la disette de la langue s'en fait une ressource inévitable : mais sous cet aspect, la Catachrèse doit être placée à côté de l'Onomatopée; & ce sont deux principes d'étymologie, peut-être les deux sources qui ont fourni le plus de mots aux langues : ni l'une ni l'autre ne sont des *Tropes*.

II. *De l'utilité des* Tropes. C'est du Marsais qui va parler (*Part. I*, *art.* vij, §. 2). (*M. Beauzée.*).

1°. Un des plus fréquents usages des *Tropes*, c'est de réveiller une idée principale, par le moyen de quelque idée accessoire : c'est ainsi qu'on dit; *cent voiles* pour *cent vaisseaux*, *cent feux* pour *cent maisons*, *il aime la bouteille* pour *il aime le vin*, *le fer* pour *l'épée*, *la plume* ou *le style* pour *la manière d'écrire*, &c.

2°. Les *Tropes* donnent plus d'énergie à nos expressions. Quand nous sommes vivement frapés de quelque pensée, nous nous exprimons rarement avec simplicité; l'objet qui nous occupe se présente à nous avec les idées accessoires qui l'accompagnent, nous prononçons les noms de ces images qui nous frapent : ainsi, nous avons naturellement recours aux *Tropes*, d'où il arrive que nous fesons mieux sentir aux autres ce que nous sentons nous-mêmes. De là viennent ces façons de parler, *Il est enflammé de colère*, *il est tombé dans une erreur grossière*, *flétrir la réputation*, *s'enivrer de plaisir*, &c. (*Du Marsais.*)

Les *Tropes*, dit le P. Lamy (*Rhét. liv. II*, *chap.* vj), font une peinture sensible de la chose dont on parle. Quand on appelle un grand capitaine *un foudre de guerre*, l'image du foudre représente sensiblement la force avec laquelle ce capitaine subjugue des provinces entières, la vitesse

de ses conquêtes, & le bruit de sa réputation & de ses armes. Les hommes pour l'ordinaire ne sont capables de comprendre que les choses qui entrent dans l'esprit par les sens; pour leur faire concevoir ce qui est spirituel, il faut se servir de comparaisons sensibles, qui sont agréables, parce qu'elles soulagent l'esprit & l'exemptent de l'application qu'il faut avoir pour découvrir ce qui ne tombe pas sous les sens. C'est pourquoi les expressions métaphoriques, prises des choses sensibles, sont très-fréquentes dans les saintes Écritures. Lorsque les prophètes parlent de Dieu, ils se servent continuellement de Métaphores tirées de choses exposées à nos sens . . . Ils donnent à Dieu des bras, des mains, des ieux; ils l'arment de traits, de carreaux, de foudres; pour faire comprendre au peuple sa puissance invisible & spirituelle, par des choses sensibles & corporelles. S. Augustin dit pour cette raison . . . . . . *Sapientia Dei cum infantiâ nostrâ Parabolis & Similitudinibus quodammodo ludere non dedignata est ; prophetas voluit humano more de divinis loqui, ut hebetes hominum animi divina & cœlestia terrestrium similitudine intelligerent.* (*M. Beauzée.*)

3°. Les *Tropes* ornent le discours. M. Fléchier, voulant parler de l'instruction qui disposa M. le duc de Montausier à faire abjuration de l'hérésie, au lieu de dire simplement qu'il se fit instruire, que les ministres de Jésus-Christ lui apprirent les dogmes de la religion catholique & lui découvrirent les erreurs de l'hérésie, s'exprime en ces termes : *Tombez, tombez, Voiles importuns, qui lui couvrez la vérité de nos mystères : & vous, Prêtres de Jésus-Christ, prenez le glaive de la parole, & coupez sagement jusqu'aux racines de l'erreur, que la naissance & l'éducation avoient fait croître dans son âme. Mais par combien de liens étoit-il retenu ?*

Outre l'Apostrophe, figure de pensée, qui se trouve dans ces paroles, les *Tropes* en font le principal ornement : *Tombez, Voiles, couvrez, prenez le glaive, coupez jusqu'aux racines, croître, liens, retenu ;* toutes ces expressions sont autant de *Tropes* qui forment des images dont l'imagination est agréablement occupée. (*Du Marsais.*)

Par le moyen des *Tropes*, dit encore le P. Lamy (*loc. cit.*), on peut diversifier le discours. Parlant long temps sur un même sujet, pour ne pas ennuyer par la répétition fréquente des mêmes mots, il est bon d'emprunter les noms des choses qui ont de la liaison avec celles qu'on traite, & de les signifier ainsi par des *Tropes* qui fournissent le moyen de dire une même chose en mille manières différentes. La plupart de ce qu'on appelle *expressions choisies, tours élégants*, ne sont que des Métaphores, des *Tropes*, mais si naturels & si clairs, que les mots propres ne le seroient pas davantage. Aussi notre langue, qui aime la clarté & la naïveté, donne toute liberté de s'en servir; & on y est tellement accoutumé, qu'à peine les distingue-t-on des expressions propres, comme il paroît dans celles-ci, qu'on donne pour des expressions choisies : *Il faut que la complaisance ôte à la sévérité ce qu'elle a d'amer, & que la sévérité donne quelque chose de piquant à la complaisance*, &c. *La sagesse la plus austère ne tient pas long temps contre les grandes largesses ; & les ames vénales se laissent éblouir par l'éclat de l'or . . .* Ces Métaphores sont un grand ornement dans le discours. (*M. Beauzée.*)

4°. Les *Tropes* rendent le discours plus noble : les idées communes, auxquelles nous sommes accoutumés, n'excitent point en nous ce sentiment d'admiration & de surprise qui élève l'âme ; en ces occasions, on a recours aux idées accessoires, qui prêtent, pour ainsi dire, des habits plus nobles à ces idées communes. *Tous les hommes meurent également;* voilà une pensée commune. Horace a dit (I. *Od.* 4) : *Pallida mors æquo pulsat pede pauperum tabernas regumque turres.* On sait la paraphrase simple & naturelle que Malherbe a faite de ces vers :

La mort a des rigueurs à nulle autre pareilles ;
On a beau la prier,
La cruelle qu'elle est se bouche les oreilles,
Et nous laisse crier :
Le Pauvre en sa cabane, où le chaume le couvre,
Est sujet à ses lois ;
Et la Garde qui veille aux barrières du Louvre
N'en défend pas nos rois.

Au lieu de dire que c'est un phénicien qui *a inventé les caractères de l'écriture*, ce qui seroit une expression trop simple pour la Poésie, Brébeuf a dit (*Pharf. liv.* III) :

C'est de lui que nous vient cet art ingénieux
De peindre la parole & de parler aux ieux;
Et par les traits divers des figures tracées,
Donner de la couleur & du corps aux pensées,

(*Du Marsais.*)

Ces quatre vers sont fort estimés, dit M. le cardinal de Bernis (*Disc.* à la tête de ses *Poésies diverses*); cependant, ajoûte l'abbé Fromant (*Suppl.* de la *Gramm. gén. Part. II, chap.* j), le troisième est très-foible, & les règles exactes de la langue ne sont point observées dans le quatrième : il faudroit dire, *de donner de la couleur*, & non pas *donner*. Cette correction est très-exacte ; & l'on auroit encore pu censurer, dans le troisième vers, *les traits divers de figures*, ainsi qu'on le trouve dans la plupart des leçons de ce passage : j'ai sous les ieux une édition de la *Pharsale*, faite à Rome en 1663, qui porte, comme je l'ai déja transcrit, *par les traits divers des figures ;* ce

que je crois plus régulier. Cependant l'abbé d'Olivet a conservé *de* dans la correction qu'il a faite des deux derniers vers, en cette manière :

Qui par les traits divers *de* figures tracées,
Donne de la couleur & du corps aux pensées.

Lucain avoit ennobli à sa manière la pensée simple dont il s'agit, & l'avoit fait avec encore plus de précision (*lib. III*, 220) :

Phœnices primi, famæ si creditur, ausi
Mansuram rudibus vocem signare figuris.

(*M.* BEAUZÉE.)

5°. Les *Tropes* sont d'un grand usage pour déguiser les idées dures, désagréables, tristes, ou contraires à la modestie.

6°. Enfin les *Tropes* enrichissent une langue, en multipliant l'usage d'un même mot; ils donnent à un mot une signification nouvelle, soit parce qu'on l'unit avec d'autres mots auxquels souvent il ne se peut joindre dans le sens propre, soit parce qu'on s'en sert par extension & par ressemblance pour suppléer aux termes qui manquent dans la langue. (DU MARSAIS.)

On peut donc dire des *Tropes* en général ce que dit Quintilien de la Métaphore en particulier (*Inst. VIII*, vj) : *Copiam quoque sermonis auget, permutando aut mutuando quod non habet : quodque difficilimum est, præstat ne ulli rei nomen deesse videatur.* (*M.* BEAUZÉE.)

Mais il ne faut pas croire avec quelques Savants (Rollin, *Traité des études*, *tom.* II, *p.* 426; Cicéron, *De oratore*, *n°.* 155, *alit.* xxxviij; Vossius, *Inst. orat. lib. IV*, *cap.* vij, *n°.* 14), que les *Tropes* n'ayent *d'abord été inventés que par nécessité, à cause du défaut & de la disette des mots propres*, & qu'ils ayent *contribué depuis à la beauté & à l'ornement du discours; de même à peu près que les vêtements ont été employés dans le commencement pour couvrir le corps & le défendre contre le froid, & ensuite ont servi à l'embellir & à l'orner.* Je ne crois pas qu'il y ait un assez grand nombre de mots qui suppléent à ceux qui manquent, pour pouvoir dire que tel ait été le premier & le principal usage des *Tropes*. D'ailleurs ce n'est point là, ce me semble, la marche, pour ainsi dire, de la nature; l'imagination a trop de part dans le langage & dans la conduite des hommes, pour avoir été précédée en ce point par la nécessité. (DU MARSAIS.)

Je pense bien autrement que du Marsais à cet égard. *Ce n'est point là*, dit-il, *la marche de la nature* : c'est elle-même; la nécessité est la mere des arts, & elle les a tous précédés. Il n'y a pas, dit-on, un assez grand nombre de mots qui suppléent à ceux qui manquent, pour pouvoir dire que le premier & le principal usage des *Tropes* ait été de compléter la nomenclature des langues. Cette assertion est hasardée, ou bien l'auteur n'entendoit pas assez ce qu'il faut entendre ici par la disette des mots propres.

Rien ne peut, dit Loke (*Essai*, Livre III, chap. *j*, §. 5), nous approcher mieux de l'origine de toutes nos notions & connoissances, que d'observer combien les mots dont nous nous servons dépendent des idées sensibles, & comment ceux qu'on emploie pour signifier des actions & des notions tout à fait éloignées des sens, tirent leur origine de ces mêmes idées sensibles, d'où ils sont transférés à des significations plus abstruses pour exprimer des idées qui ne tombent point sous les sens. Ainsi, les mots suivants, *imaginer*, *comprendre*, *s'attacher*, *concevoir*, &c, sont tous empruntés des opérations des choses sensibles, & appliqués à certains modes de penser. Le mot *esprit*, dans sa première signification, c'est le *souffle*; celui d'*ange* signifie *messager* : & je ne doute point que, si nous pouvions conduire tous les mots jusqu'à leur source, nous ne trouvassions que, dans toutes les langues, les mots qu'on emploie pour signifier des choses qui ne tombent pas sous les sens, ont tiré leur première origine d'idées sensibles.

Aux premiers exemples cités par Loke, M. le président de Brosses en ajoûte une infinité d'autres, qui marquent encore plus précisément comment les hommes se forgent des termes abstraits sur des idées particulières, & donnent aux êtres moraux des noms tirés des objets physiques; ce qui, supposant analogie & comparaison entre les objets des deux genres, démontre l'ancienneté & la nécessité des *Tropes* dans la nomenclature des langues.

» En langue latine, dit ce savant magistrat, » *calamitas* & *ærumna* signifient un *malheur*, » une *infortune* : mais, dans son origine, le premier a signifié la *disette des grains*, & le second, la *disette de l'argent*. *Calamitas*, de » *calamus*, grêle, tempête qui rompt les tiges » du blé; *ærumna*, de *æs*, *æris*. Nous appelons » en françois *terre en chaume*, une terre qui n'est » point ensemencée, qu'on laisse reposer, & dans » laquelle, après qu'on a coupé l'épi, il ne reste » plus que le tuyau (*calamus*) attaché à sa racine : » de là vient qu'on a dit *chomer* une fête, pour » la célébrer, ne pas travailler ce jour là, se » reposer ». [*Chaumer* un champ, veut dire en arracher le chaume; & c'est pour différencier ces deux sens, que l'on écrit *chomer* une fête]. » De là vient le mot *calme* pour *repos*, *tranquilité*. Mais combien la signification du mot » *calme* n'est-elle pas différente du mot *calamité*, » & quel étrange chemin n'ont pas fait ici les expressions & les idées des hommes!

» En la même langue, *incolumis*, sain & sauf » (*qui est sine columnâ*); expression tirée de la » comparaison d'un bâtiment qui, étant en bon état, » n'a pas besoin d'étaie.

» *Diviser* (dividere) vient de la racine celtique

» *div* (rivière); le terme relatif *diviser* a été » formé sur un objet physique, à la vûe des ri» vières qui séparoient naturellement les terres. » De même de *rivales*, qui se dit dans le sens pro» pre des bestiaux qui s'abreuvent à une même » rivière ou à un même gué, on a fait au figuré » *rivaux*, *rivalité*, pour signifier la jalousie entre » plusieurs prétendants à une même chose.

» *Considérer*, c'est regarder un astre, de *sidus*, » *sideris*. *Réfléchir*, c'est plier en deux, comme » si l'on plioit ses pensées les unes sur les autres » pour les rassembler & les combiner. *Remarquer*, » c'est distinguer un objet, le particulariser, le » circonscrire en le séparant des autres, de la ra» cine allemande *mark* (borne, confin, limite) ».

J'omets, pour abréger, quantité d'autres exemples cités par le même académicien, & j'en viens à une explication qu'il établit lui-même sur ces exemples » Remarquez en général, dit-il, qu'il » n'est pas possible, dans aucune langue, de citer » aucun terme moral dont la racine ne soit phy» sique. J'appelle *termes physiques*, les noms de » tous les individus qui existent réellement dans » la nature : j'appelle *termes moraux*, les noms » des choses qui, n'ayant pas une existence réelle » & sensible dans la nature, n'existent que par » l'entendemenr humain qui en a produit les » archétypes ou originaux. Peut-être pourroit-on » dire à la rigueur, que les mots *pli* & *marque* » ne sont pas des noms de substance physique & » réelle, mais de mode & de relation. Mais il » ne faut pas presser ceci selon une Métaphysique » trop rigoureuse : les qualités & les substances réelles » peuvent bien être rangées ici dans la classe du » Physique, à laquelle elles apartiennent bien plus » qu'à celle des purs êtres moraux.

» Citons encore un exemple tiré de la racine » *sidus*, propre à montrer que les termes qui » n'apartiennent qu'au sentiment de l'âme sont » tous tirés des objets corporels; c'est le mot *désir*, » syncopé du latin *desiderium*, qui signifiant, dans » cette langue, plus encore le regret de la perte » que le souhait de la possession, s'est particu» lièrement étendu dans la nôtre à ce dernier » sentiment de l'âme : la particule privative *de*, » précédant le verbe *siderare*, nous montre que » *desiderare*, dans sa signification purement litté» rale, ne vouloit dire autre chose qu'*être privé* » de la vûe des astres ou du soleil. Le terme qui » exprimoit la perte d'une chose si souhaitable » pour l'homme, s'est généralisé [par une Synecdoque de la partie pour le Tout], » pour tous les » sentiments de regret; & ensuite [par une autre Synecdoque de l'espèce pour le genre] » pour tous » les sentiments de désir qui sont encore plus » généraux : car le regret n'est que le souhait de » ce que l'on a perdu; & le désir regarde aussi bien » ce que l'on voudroit obtenir que ce que l'on » ne possède plus. Ces deux exemples sont d'autant plus frapants, que les deux expressions *consi*» *derare* & *desiderare*, n'ayant rien de commun dans » l'idée qu'ils présentent ni dans l'affection de l'âme, » & se trouvant chacun précédé d'une particule qui » les caractérise, on ne pourroit les tirer ainsi tous » deux de *siderare*, si le dévelopement de l'opération » de l'esprit, dans la formation des mots, n'avoit été » tel qu'on vient de le décrire.

» Il seroit aisé de multiplier ces exemples en » très-grand nombre [& j'en supprime effectivement une quantité considérable dont M. le président de Brosses a enrichi ses Mémoires] : » ceux» ci doivent suffire aux personnes intelligentes, » pour les mettre sur les voies de la manière dont » procède la formation de ces sortes de termes » qui expriment des idées relatives ou intellec» tuelles. Pour leur démontrer qu'il n'y en a point » de cette espèce qui ne vienne d'une image » d'un objet extérieur, physique & sensible; c'est » qu'étant difficile de déméler le fil de ces sortes » de dérivations, où souvent la racine n'est plus » connue, où l'opération de l'homme est toujours » vague, arbitraire, & fort compliquée; on doit, » en bonne Logique, juger des choses que l'on » ne peut connoître, par celles de même espèce » qui sont bien connues, en les ramenant à un » principe dont l'évidence se fait apercevoir par» tout où la vûe peut s'étendre. Quelques langues » que l'on veuille parcourir, on y trouvera, dans » la formation de leurs mots, le même procédé » dont je viens de donner des exemples pris de la » langue françoise ».

Qu'est-ce autre chose, que des *Tropes* & des Métaphores continuelles, qui favorise cette formation des termes intellectuels? La Comparaison & la Similitude y sont sensibles. Or il est constant que les hommes ont eu besoin de très-bonne heure de cette espèce de termes; & il n'y a presque pas à douter que l'expédient de les prendre par analogie dans l'ordre physique, ne soit aussi ancien & ne vienne de la même source que le langage même. (*Voyez* LANGUE). Nous pouvons donc croire que les *Tropes* doivent leur première origine à la nécessité, & que ce que dit Quintilien de la Métaphore, est vrai de tous les *Tropes*; savoir, que *præstat ne ulli rei nomen deesse videatur*. (*M.* BEAUZÉE.)

La vivacité avec laquelle nous ressentons ce que nous voulons exprimer, dit avec raison du Marsais (*loc. cit.*), excite en nous ces images; nous en sommes occupés les premiers, & nous nous en servons ensuite pour mettre, en quelque sorte, devant les ieux des autres ce que nous voulons leur faire entendre . . . Les rhéteurs ont ensuite remarqué que telle expression étoit plus noble, telle autre plus énergique, celle-là plus agréable, celle-ci moins dure; en un mot, ils ont fait leurs observations sur le langage des hommes. (DU MARSAIS.)

Et l'art s'est établi sur les procédés nécessaires de

la nature : les différents degrés de succès des moyens suggérés par le besoin, ont servi de fondement aux règles fixées ensuite par l'art, pour ajouter l'agréable à l'utile. (*M. Beauzée.*)

Pour faire voir que l'on *substitue quelquefois des termes figurés à la place des mots propres qui manquent*, ce qui est très-véritable, Cicéron (*De Orat. lib. III, n°. 155, aliter* xxxviij), Quintilien (*Instit. VIII,* vj) & Rollin (*tom. II, pag.* 246), qui pense & qui parle comme ces grands hommes, disent que c'est *par emprunt & par Métaphore qu'on a appelé* Gemma *le bourgeon de la vigne, parce*, disent-ils, *qu'il n'y avoit point de mot propre pour l'exprimer.* Mais si nous en croyons les étymologistes, *Gemma* est le mot propre pour signifier le *bourgeon de la vigne*, & ç'a été ensuite par figure que les latins ont donné ce nom aux perles & aux pierres précieuses. Gemma *est id quod in arboribus tumescit cum parere incipiunt, à* geno, *id est*, gigno : *hinc margarita & deinceps omnis lapis pretiosus dicitur* Gemma . . . *Quod habet quoque Perottus, cujus hæc sunt verba :* » *Lapillos* gemmas *vocavere à similitudine* gemmarum *quas in vitibus sive arboribus cernimus ;* gemmæ *enim propriè sunt oculi quos primo vites emittunt ; &* gemmare *vites dicuntur, dum* gemmas *emittunt* (Martinii, *Lexic. voce* Gemma). Gemma *oculus vitis propriè.* 2. Gemma *deinde generale nomen est lapidum pretiosorum* (Bas. Fabri, *Thesaur.* voce *Gemma*). En effet, c'est toujours le plus commun & le plus connu qui est le propre, & qui se prête ensuite au sens figuré. Les laboureurs du pays latin connoissoient les bourgeons des vignes & des arbres, & leur avoient donné un nom avant que d'avoir vu des perles & des pierres précieuses : mais comme on donna ensuite, par figure & par imitation, ce même nom aux perles & aux pierres précieuses, & qu'apparemment Cicéron, Quintilien, & Rollin ont vu plus de perles que de bourgeons de vigne; ils ont cru que le nom de ce qui leur étoit le plus connu étoit le nom propre, & que le figuré étoit celui de ce qu'ils counoissoient moins. (*Du Marsais.*)

III. *De la manière de faire usage des* Tropes. C'est particulièrement dans les *Tropes*, dit le P. Lamy (*Rhét. liv. II, chap.* iv), que consistent les richesses du langage. Aussi, comme le mauvais usage des grandes richesses cause le déréglement des États, le mauvais usage des *Tropes* est la source de quantité de fautes que l'on commet dans le discours : c'est pourquoi il est important de le bien régler, & pour cela les *Tropes* doivent sur-tout avoir deux qualités ; en premier lieu, qu'ils soient clairs & fassent entendre ce qu'on veut dire, puisque l'on ne s'en sert que pour rendre le discours plus expressif; la seconde qualité, c'est qu'ils soient proportionnés à l'idée qu'ils doivent réveiller.

j. Trois choses empêchent les *Tropes* d'être clairs.

1°. La première, s'ils sont tirés de trop loin & pris de choses qui ne donnent pas occasion à l'âme de penser d'abord à ce qu'il faut qu'elle se représente pour découvrir la pensée de celui qui parle. Pour éviter ce défaut, on doit tirer les Métaphores & autres *Tropes* de choses sensibles, & qui soient sous les ieux, dont l'image par conséquent se présente d'elle-même sans qu'on la cherche. La Sagesse divine, qui s'accommode à la capacité des hommes, nous donne, dans les saintes Écritures, un exemple du soin qu'on doit avoir de se servir des choses connues à ceux qu'on instruit, lorsqu'il est question de leur faire comprendre quelque chose de difficile. Ceux qui ont l'esprit petit, & qui cependant ôsent critiquer l'Écriture, y condamnent les Métaphores & les Allégories qui y sont prises des champs, des pâturages, des brebis, des chaudières : ils ne prennent pas garde que les israélites étoient tous bergers, & qu'ainsi il n'y avoit rien qui leur fût plus connu que le ménage de la campagne. Les prêtres, à qui l'Écriture s'adressoit particulièrement, étoient perpétuellement occupés à tuer des bêtes dans le temple, à les écorcher, & à les faire cuire dans les grandes cuisines qui étoient autour du temple. Les écrivains sacrés ne pouvoient donc pas choisir des choses dont les images se présentassent plus facilement à l'esprit des israélites.

2°. L'idée du *Trope* doit être tellement liée avec celle du mot propre, qu'elles se suivent, & qu'en excitant l'une des deux, l'autre soit renouvelée. Le défaut de cette liaison est la seconde chose qui rend les *Tropes* obscurs.

3°. L'usage trop fréquent des *Tropes* est une autre cause d'obscurité. Les *Tropes* les plus clairs ne signifient les choses qu'indirectement: l'idée naturelle de ce que l'on n'exprime que sous le voile des *Tropes*, ne se présente à l'esprit qu'après quelques réflexions ; on s'ennuie de toutes ces réflexions, & de la peine de deviner toujours les pensées de celui qui parle. On ne condanne pourtant ici que le trop fréquent usage des *Tropes* extraordinaires; il y en a qui ne sont pas moins usités que les termes naturels, & ils ne peuvent jamais obscurcir le discours.

ij. Si je veux donner l'idée d'un rocher dont la hauteur est extraordinaire; ces termes *grand, haut, élevé*, qui se disent des rochers d'une hauteur commune, n'en feront qu'une peinture imparfaite : mais si je dis que ce rocher *semble menacer le ciel*, l'idée du *ciel*, qui est la chose la plus élevée de toute la nature, l'idée de ce mot *menacer*, qui convient à un homme qui est au dessus des autres, forment l'idée de la hauteur extraordinaire que je ne pouvois exprimer d'une autre manière ; mais l'image auroit été excessive, si je ne disois que le rocher *semble* menacer le ciel : & c'est ainsi qu'il faut prendre garde qu'il y ait toujours quelque proportion entre l'idée naturelle

du *Trope* & celle que l'on veut rendre ſenſible. (*M. Beauzée.*)

Il n'y a rien de plus ridicule en tout genre, dit du Marſais (*Part. I, art.* vij, §. 3), que l'affectation & le défaut de convenance. Molière, dans ſes *Précieuſes*, nous fournit un grand nombre d'exemples de ces expreſſions recherchées & déplacées. La convenance demande qu'on diſe ſimplement à un laquais, *Donnez des ſiéges*, ſans aller chercher le détour de lui dire *Voiturez-nous ici les commodités de la converſation* (*ſc.* ix). De plus, les idées acceſſoires ne jouent point, ſi j'ôſe parler ainſi, dans le langage des *Précieuſes* de Molière, ou ne jouent point comme elles jouent dans l'imaginatinn d'un homme ſenſé [parce que les idées comparées n'ont entre elles aucune liaiſon naturelle]: *le conſeiller des grâces* (*ſc.* vj), pour dire, *le miroir; contentez l'envie qu'à ce fauteuil de vous embraſſer* (*ſc.* ix), pour dire, *aſſeyez-vous.*

Toutes ces expreſſions tirées de loin & hors de leur place, marquent une trop grande contention d'eſprit, & font ſentir toute la peine qu'on a eue à les rechercher: elles ne ſont pas, s'il eſt permis de parler ainſi, à l'uniſſon du bon ſens; je veux dire qu'elles ſont trop éloignées de la manière de penſer de ceux qui ont l'eſprit droit & juſte, & qui ſentent les convenances. Ceux qui cherchent trop l'ornement dans le diſcours, tombent ſouvent dans ce défaut ſans s'en apercevoir; ils ſe ſavent bon gré d'une expreſſion qui leur paroît brillante & qui leur a couté, & ſe perſuadent que les autres doivent être auſſi ſatisfaits qu'ils le ſont eux-mêmes.

On ne doit donc ſe ſervir des *Tropes*, que lorſqu'ils ſe préſentent naturellement à l'eſprit, qu'ils ſont tirés du ſujet, que les idées acceſſoires les font naître, ou que les bienſéances les inſpirent: ils plaiſent alors; mais il ne faut point les aller chercher dans la vûe de plaire.

Il eſt difficile, dit ailleurs notre grammairien philoſophe (*Part. II, art.* 23), en parlant & en écrivant, d'aporter toujours l'attention & le diſcernement néceſſaires pour rejeter les idées acceſſoires qui ne conviennent point au ſujet, aux circonſtances, & aux idées principales que l'on met en œuvre: de là il eſt arrivé, dans tous les temps, que les écrivains ſe ſont quelquefois ſervis d'expreſſions figurées qui ne doivent pas être priſes pour modèles.

Les règles ne doivent point être faites ſur l'ouvrage d'aucun particulier; elles doivent être puiſées dans le bon ſens & dans la nature: & alors, quiconque s'en éloigne ne doit point être imité en ce point. Si l'on veut former le goût des jeunes gens, on doit leur faire remarquer les défauts auſſi bien que les beautés des auteurs qu'on leur fait lire. Il eſt plus facile d'admirer, j'en conviens; mais une Critique ſage, éclairée, exempte de paſſion & de fanatiſme, eſt bien plus utile.

Ainſi, l'on peut dire que chaque ſiècle a pu avoir ſes Critiques & ſon Dictionnaire néologique. Si quelques perſonnes diſent aujourdhui avec raiſon ou ſans fondement (*Dict. neol.*), qu'*il règne dans le langage une affectation puérile; que le ſtyle frivole & recherché paſſe juſqu'aux tribûnaux les plus graves;* Ciceron a fait la même plainte de ſon temps (*Orat. n°. 96, aliter* xxvij): *Eſt enim quoddam etiam inſigne & florens orationis, pictum, & expolitum genus, in quo omnes verborum, omnes ſententiarum alligantur lepores. Hoc totum è ſophiſtarum fontibus defluxit in forum*, &c.

Au plus beau ſiècle de Rome, ſelon le P. Sanadon (*Poéſ. d'Horace, tom II, pag.* 254), c'eſt à dire, au ſiècle de Jules-Céſar & d'Auguſte, un auteur a dit *infantes ſtatuas*, pour dire *des ſtatues nouvellement faites;* un autre, que Jupiter *crachoit* la neige ſur les Alpes, *Jupiter hibernas canâ nive* conſpuit *Alpes*. Horace ſe moque de l'un & de l'autre de ces auteurs (II. *ſat. v.* 40); mais il n'a pas été exempt lui-même des fautes qu'il a reprochées à ſes contemporains. (*Du Marsais.*)

Je dois remarquer qu'Horace ne dit pas *Jupiter*, mais *Furius* (qui eſt le nom du poète qu'il cenſure), *hibernas canâ nive conſpuit Alpes.* (*M. Beauzée.*)

Quintilien, après avoir repris, dans les Anciens, quelques Métaphores défectueuſes, dit que ceux qui ſont inſtruits du bon & du mauvais uſage des figures, ne trouveront que trop d'exemples à reprendre: *Quorum exempla nimium frequenter reprehendet, qui ſciverit hæc vitia eſſe* (*Inſtitut.* viij. 6.)

Au reſte, les fautes qui regardent les mots ne ſont pas celles que l'on doit regarder avec plus de ſoin; il eſt bien plus utile d'obſerver celles qui pèchent contre la conduite, contre la juſteſſe du raiſonnement, contre la probité, la droiture, & les bonnes mœurs. Il ſeroit à ſouhaiter que les exemples de ces dernières ſortes de fautes fuſſent plus rares, ou plus tôt qu'ils fuſſent inconnus. (*Du Marsais.*)

TROUBADOURS *ou* TROMBADOURS, ſ. m. qu'on trouve auſſi écrit *Trouveors*, *Trouveours*, *Trouverſes* & *Trouveurs*. *Littérature.* Nom que l'on donnoit autrefois, & que l'on donne encore aujourdhui aux anciens poètes de Provence. *Voyez* Poésie.

Quelques-uns prétendent qu'on les a appelés *Trombadours*, parce qu'ils ſe ſervoient d'une trompe ou d'une trompette, dont ils s'accompagnoient en chantant leurs vers.

D'autres préfèrent le mot de *Troubadours*, qu'ils font venir du mot *trouver*, inventer, parce que ces poètes avoient beaucoup d'*invention;* & c'eſt le ſentiment le plus ſuivi.

Les poésies des *Troubadours* consistoient en sonnets, pastorales, chants, satires, pour lesquelles ils avoient le plus de goût, & en *tensons* ou plaidoyers, qui étoient des disputes d'amour.

Jean de Notre Dame ou Nostradamus, qui étoit procureur au parlement de Provence, est entré dans un grand détail sur ce qui concerne ces poésies.

Pasquier dit qu'il avoit entre les mains l'extrait d'un ancien livre qui appartenoit au cardinal Bembo, & qui avoit pour titre : *Les noms d'aquels firent tensons & syrventes*. Ils étoient au nombre de 96, & il y avoit parmi eux un empereur, savoir Frédéric I, deux rois, Richard I, roi d'Angleterre, & un roi d'Arragon, un dauphin de Viennois, & plusieurs comtes, *&c :* non pas que tous ces personnages eussent composé des ouvrages entiers en provençal, mais pour quelques épigrammes de leur façon, faites dans le goût de ces poètes. Les pièces mentionnées dans ce titre, & nommées *Syrventes*, étoient des espèces de poèmes mêlés de louanges & de satires, dans lesquels les *Troubadours* célébroient les victoires que les princes chrétiens avoient remportées sur les Infidèles dans les guerres d'outre-mer.

Pétrarque, *au IVe* chapitre du *Triomphe de l'Amour*, parle avec éloge de plusieurs *Troubadours*. On dit que les poètes italiens ont formé leurs meilleures pièces sur le modèle de ces poètes provençaux; & Pasquier avance positivement que Le Dante & Pétrarque sont les vraies *fontaines* de la Poésie italienne, mais que ces *fontaines* ont leur *source* dans la Poésie provençale.

Boucher, dans son *Histoire de Provence*, raconte que, vers le milieu du douzième siècle, les *Troubadours* commencèrent à se faire estimer en Europe, & que la réputation de leur Poésie fut au plus haut degré vers le milieu du quatorzième siècle. Il ajoûte, que ce fut en Provence que Pétrarque apprit l'art de rimer, qu'il pratiqua & qu'il enseigna ensuite en Italie.

En effet, entre les différentes sortes de poésies que composèrent les *Troubadours*, même dès la fin du onzième siècle, ils eurent la gloire d'avoir les premiers fait sentir à l'oreille les véritables agréments de la rime ; jusqu'à eux elle étoit indifféremment placée au commencement, au repos, ou à la fin du vers : ils la fixèrent où elle est maintenant, & il ne fut plus permis de la changer. Les princes de ce temps-là en attirèrent plusieurs à leurs Cours, & les honorèrent de leurs bienfaits. Au reste, ces *Troubadours* étoient différents des Conteurs, Chanteurs, & Jongleurs qui parurent dans le même temps. Les Conteurs composoient les proses historiques & romanesques : car il y avoit des romans rimés & sans rimes : les premiers étoient l'ouvrage des *Troubadours ;* & les autres, ceux des Conteurs. Les Chanteurs chantoient les productions des poètes, & les Jongleurs les exécutoient sur différents instruments.

» Les premiers poètes, dit l'abbé Massieu, dans son *Histoire de la Poésie françoise*, » menoient » une vie errante, & ressembloient du moins par » là aux poètes grecs. Lorsqu'ils avoient famille, » ils menoient avec eux leurs femmes & leurs en- » fants, qui se méloient aussi quelquefois de faire » des vers ; car assez souvent toute la maison ri- » moit bien ou mal, à l'exemple du maître. Ils » avoient soin encore de prendre à leur suite des » gens qui eussent de la voix pour chanter leurs » compositions, & d'autres qui sussent jouer des » instruments pour accompagner. Escortés de la » sorte, ils étoient bien venus dans les châteaux » & dans les palais. Ils égayoient les repas, ils » fesoient honneur aux assemblées ; mais surtout » ils savoient donner des louangues, apât auquel » les Grands se sont presque toujours laissé pren- » dre ». *Hist. de la Poésie franç. p. 96.*

» Quelquefois, dit Fontenelle, durant le » repas d'un prince, on voyoit arriver un *Trouverse* inconnu avec ses Ménestrels ou Jongleurs, » & il leur fesoit chanter, sur leurs harpes ou » vielles, les vers qu'il avoit composés. Ceux qui » fesoient les *sons*, aussi bien que les *mots*, » étoient les plus estimés. On les payoit en armes, » draps, & chevaux, &, pour ne rien déguiser, » on leur donnoit aussi de l'argent : mais pour » rendre les récompenses des gens de qualité plus » honnêtes & plus dignes d'eux, les princesses & » les plus grandes dames y joignoient souvent leurs » faveurs ; elles étoient fort foibles contre les » beaux esprits ». *Hist. du Théâtre françois, pag. 5 & 6, Œuvres de Fontenelle, tom. III.*

Les plus célèbres *Troubadours* sont *Arnaud Daniel*, né dans le douzième siècle à Tarascon, ou à Beaucaire, ou à Montpellier, d'une famille noble, mais pauvre, auteur de plusieurs tragédies & comédies, & entre autres d'un poème intitulé *Les illusions du Paganisme*, des poésies duquel Pétrarque a bien su profiter; Anselme Faydit, Hugues Brunet, Pierre de Saint-Remi, Perdrigon, Richard de Noues, Luco, Parasols, Pierre Roger, Giraud de Bournel, Remond de Proux, Ruthebœuf, Hébers, Chrétien de Troies, Eustace li peintre, *&c.*

Ces *Troubadours* brillèrent en Europe environ 250 ans, c'est à dire, depuis 1120 ou 1130, jusqu'à la fin du règne de Jeanne première du nom, reine de Naples & de Sicile, & comtesse de Provence, qui mourut en 1382. Alors défaillirent les Mécènes, & défaillirent aussi les poètes, dit Nostradamus. D'autres voulurent suivre les traces des premiers *Troubadours ;* mais n'en ayant pas la capacité, ils se firent mépriser : de sorte que tous ceux de cette profession se séparèrent en deux différentes espèces d'acteurs ; les uns, sous l'ancien

nom de *Jongleurs*, joignirent aux inſtruments le chant ou le récit des vers ; & les autres prirent ſimplement le nom de Joueurs, *Joculatores*, ainſi qu'ils ſont nommés dans les anciennes ordonnances.

L'abbé Goujet, de qui nous empruntons ceci, remarque que, parmi ces poètes, il y en eut qu'on nomma *Comiques*, c'eſt à dire, *Comédiens*, parce qu'en effet ils jouoient eux-mêmes dans les pièces qu'ils compoſoient, & peut-être dans celles qu'ils débitoient à la Cour des rois & des princes où ils étoient admis. *Supplément de Moréry.* (ANONYME.)

* TROUPE, BANDE, COMPAGNIE. *Syn.* Pluſieurs perſonnes jointes enſemble font la *Troupe*. Pluſieurs perſonnes ſéparées des autres pour ſe ſuivre & ne ſe point quitter font la *Bande*. Pluſieurs perſonnes réunies par l'occupation, l'emploi, ou l'intérêt, font la *Compagnie*.

On dit Une *Troupe* de comédiens, Une *Bande* de violons, & La *Compagnie* des Indes.

Il n'eſt pas honnête de ſe ſéparer de ſa *Troupe*, pour faire *Bande* à part; & il convient ordinairement de prendre le parti de la *Compagnie* où l'on ſe trouve engagé. (*L'abbé* GIRARD.)

(¶ Il me ſemble que c'eſt une première erreur de croire que la *Troupe*, la *Bande*, & la *Compagnie* ne puiſſent être formées que de perſonnes; puiſqu'on dit, Des loups en *Troupe*, Une *Bande* d'étourneaux, Une *Compagnie* de perdrix. Je crois d'ailleurs que la *Troupe* eſt la réunion purement locale de pluſieurs individus qui ſont ou qui vont enſemble; que la *Bande* eſt ou une portion détachée d'un plus grand nombre, ou une ſucceſſion d'individus; & qu'une *Compagnie* eſt la réunion de pluſieurs individus, formée par l'identité de l'occupation, de l'intérêt, ou de l'attachement.

La *Troupe* ne ſuppoſe ni choix ni but commun. La *Bande* indique ſouvent diviſion. La *Compagnie* veut un choix & de l'accord. (*M.* BEAUZÉE.)

TROUVER, RENCONTRER. *Synonymes.* Nous *trouvons* les choſes inconnues, ou celles que nous cherchons. Nous *rencontrons* les choſes qui ſont en notre chemin, ou qui ſe préſentent à nous, & que nous ne cherchons point.

Les plus infortunés *trouvent* toujours quelque reſſource dans leurs diſgrâces. Les gens qui ſe lient aiſément avec tout le monde ſont ſujets à *rencontrer* mauvaiſe compagnie. (*L'abbé* GIRARD.)

Trouver ſe dit dans un ſens très-étendu au figuré; il ſignifie quelquefois *Inventer*: Newton a *trouvé* le calcul des fluxions. D'autres fois il ſignifie *donner ſon jugement* ſur quelque choſe: Meſſieurs de P. R. *trouvent* que Montaigne eſt plein de vanité. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

TROUVÈRE, ſ. m. *Poéſie provenç.* Vieux mot françois, ſynonyme de *Troubadour. Voyez* TROUBADOURS.

C'eſt le nom que l'on donnoit autrefois & que l'on donne encore aux premiers poètes provençaux, inventeurs de ſyrventes, ſatires, & chanſons, que les Ménétriers alloient chanter chez les Grands. On appeloit auſſi les *Trouvères, Trouveours* & *Trouveurs*.

Le préſident Fauchet nous aprend qu'il y avoit autrefois en France des perſonnes qui divertiſſoient le Public ſous le nom de *Trouvères*, *Chantères*, *Conteurs*, *Jongleurs*, c'eſt à dire, *Méneſtriers*, chantant avec la viole. Les *Trouvères* compoſoient les chanſons, & les autres les chantoient; ils s'aſſembloient & alloient dans les châteaux. Ils venoient, dit Fauchet, aux grandes aſſemblées & feſtins donner plaiſir aux princes, comme il eſt expliqué dans ces vers tirés du *Tournoiement* de l'Antechriſt, compoſé au commencement du règne de S. Louis, par Huon de Méry :

Quand les tables oſtées furent,
Cil jugleur en piés eſturent,
S'ont vielle & harpes priſes,
Chanſons, ſons, lais, vers, & repriſes,
Et de geſte chanté nos ont.
Li eſcuyer Antechriſt ſont
Le rebarder par grand déduit.

Ils ne chantoient pas toujours; ſouvent ils récitoient des contes qu'ils avoient compoſés, & qu'ils appeloient *Fabliaux*. *Voyez* FABLIAUX. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

TU, VOUS. *Synonymes*, Nous ne nous ſervons aujourdhui qu'en Poéſie du mot *Tu*, ou quelquefois dans le ſtyle ſoutenu, ou en feſant parler des barbares.

Pluſieurs perſonnes trouvent que ce ſingulier avoit plus de grâce dans la bouche des Anciens que le mot *Vous*, que la politeſſe a introduit & qu'ils n'ont jamais connu; mais le meilleur eſt de les adopter tous les deux. Comme il y a des occaſions où le mot *Tu* choque réellement, il en eſt d'autres où il fait un meilleur effet que le mot *Vous*; c'eſt une richeſſe dans nos langues modernes, dont les Anciens étoient privés : car étant toujours forcés de ſe ſervir de ce ſingulier *Tu*, ils ne pouvoient faire ſentir ni les mœurs, ni les paſſions, ni les caractères; au lieu que c'eſt un avantage que fourniſſent ce ſingulier & ce pluriel, employés à propos, avec diſcernement, & lorſque les occaſions demandent l'un préférablement à l'autre. Voici donc le parti que prennent les bons traducteurs; partout où il faut faire ſentir de la fierté, de l'audace, du mépris, de la colère, ou un caractère étranger, ils emploient le mot *Tu*; mais dans tous les autres cas, comme quand un ſujet parle à ſon roi qui lui eſt ſupérieur, ils ſe ſervent du mot

mot *Vous*, pour s'accommoder à notre politesse, qui le demande nécessairement, & qui est toujours blessée de ce singulier *Tu* comme d'une familiarité trop grande.

Par exemple, dans *la Vie de Romulus* par Plutarque, quand on mène Rémus à Numitor, Rémus dit à ce prince : » Je ne *te* cacherai rien » de tout ce que *tu* me demandes, car *tu* me » parois plus digne d'être roi que ton frère » ; ce singulier *Tu* a plus de grâce que *Vous*, à cause du caractère de Rémus, qui a été élevé parmi les pâtres, qui est vaillant & fougueux, & qui doit témoigner de l'intrépidité & de l'audace.

Lorsque Caton dit à César, *Tiens*, *Ivrogne*, en lui rendant la lettre de sa sœur, il n'y auroit rien de plus froid que de lui faire dire, *Tenez*, *Ivrogne*. Quand Léonidas parle à Alexandre, & qu'il lui dit : » Lorsque *vous* aurez conquis la » région qui porte ces aromates » ; *Vous* est là bien meilleur que *Tu* : mais quand Alexandre, après avoir conquis l'Arabie, écrit à Léonidas : » Je *t'envoie* une bonne provision d'encens & de » myrrhe » ; *je t'envoie* vaut mieux que *je vous envoie*. De même, quand le prophète de Jupiter Ammon dit à Alexandre ; » Ne blasphême pas, » *tu* n'as point de père mortel » : le mot *Vous* rendroit la réponse foible & languissante ; c'est un prophète qui parle, & il parle avec autorité.

Vaugelas, dans sa *Traduction de Q. Curce*, a toujours observé ces différences avec beaucoup de raison & de jugement : Alexandre dit *Vous*, en parlant à la reine Sisigambis ; & la reine Sisigambis dit *Tu*, en parlant à Alexandre : & cela est nécessaire pour conserver le caractère étranger. Cette différence de *Tu* à *Vous* donne à la *Traduction de Lucien*, par d'Ablancourt, une grâce que l'Original ne peut avoir : car que le philosophe cynique dise *Tu* à Jupiter, & que tous ceux de la même secte se *tutoyent* ; cela peint leur caractère, ce que le grec ne peut faire. Qu'on mette *Vous* au lieu de *Tu* chez des cyniques, toute la gentillesse sera perdue. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

TUDESQUE (LANGUE), *Hist. des lang. mod.* Langue que l'on parloit à la Cour après l'établissement des francs dans les Gaules ; elle se nommoit aussi *Franctheuch*, *Théotiste*, *Théotique*, ou *Thivil*. Mais quoiqu'elle fût en règne sous les deux premières races, elle prenoit de jour en jour quelque chose du latin & du roman, en leur communiquant aussi de son côté quelques tours ou expressions. Ces changements même firent sentir aux francs la rudesse & la disette de leur langue ; leurs rois entreprirent de la polir, ils l'enrichirent de termes nouveaux ; ils s'aperçurent aussi qu'ils manquoient de caractères pour écrire leur langue naturelle, & pour rendre les sons nouveaux qui s'y introduisoient. Grégoire de Tours & Aimoin parlent de plusieurs ordonnances de Chilperic touchant la langue. Ce prince fit ajouter à l'alphabet les quatre lettres grèques ω, Ψ, Z, N ; c'est ainsi qu'on les trouve dans Grégoire de Tours. Aimoin dit que c'étoient Θ, Ψ, X, Ω ; & Fauchet prétend, sur la foi de Pithou & sur celle d'un manuscrit qui avoit alors plus de 500 ans, que les caractères qui furent ajoutés à l'alphabet étoient l'Ω des grecs ; le ח, le ט, & le ר des hébreux : c'est ce qui pourroit faire penser que ces caractères furent introduits dans le franctheuch pour des sons qui lui étoient particuliers, & non pas pour le latin, à qui ses caractères suffisoient. Il ne seroit pas étonnant que Chilperic eût emprunté des caractères hebreux, si l'on fait attention qu'il y avoit beaucoup de juifs à sa Cour, & entre autres un nommé Prisc, qui jouïssoit de la plus grande faveur auprès de ce prince.

En effet, il étoit nécessaire que les francs, en enrichissant leur langue de termes & de sons nouveaux, empruntassent aussi les caractères qui en étoient les signes & qui manquoient à leur langue propre, dans quelque alphabet qu'ils se trouvassent. Il seroit à désirer, aujourdhui que notre langue est étudiée par tous les étrangers qui recherchent nos livres, que nous eussions enrichi notre alphabet des caractères qui nous manquent, surtout lorsque nous en conservons de superflus ; ce qui fait que notre alphabet pèche à la fois par les deux contraires, la disette & la surabondance : ce seroit peut-être l'unique moyen de remédier aux défauts & aux bizarreries de notre Orthographe, si chaque son avoit son caractère propre & particulier, & qu'il ne fût jamais possible de l'employer pour exprimer un autre son que celui auquel il auroit été destiné.

Les guerres continuelles dans lesquelles les rois furent engagés, suspendirent les soins qu'ils auroient pu donner aux Lettres & à polir la langue : d'ailleurs, les francs ayant trouvé les lois & tous les actes publics écrits en latin, & que les mystères de la religion se célébroient dans cette langue, ils la conservèrent pour les mêmes usages, sans l'étendre à celui de la vie commune ; elle perdoit au contraire tous les jours, & les ecclésiastiques furent bientôt les seuls qui l'entendirent. Les langues romane & *tudesque*, tout imparfaites qu'elles étoient, l'emportèrent, & furent les seules en usage jusqu'au règne de Charlemagne. La langue *tudesque* subsista même encore plus long temps à la Cour, puisque nous voyons que, cent ans après, en 948, les lettres d'Artaldus, archevêque de Rheims, ayant été lues au Concile d'Ingelheim, on fut obligé de les traduire en *théotisque*, afin qu'elles fussent entendues par Othon, roi de Germanie, & par Louis d'Outremer, roi de France, qui se trouvèrent à ce Concile. Mais enfin la langue romane, qui sembloit d'abord devoir céder à la *tudesque*, l'emporta insensiblement ; & sous la troisième race, elle fut bientôt la seule & donna

naissance à la langue françoise. (*Voyez* Romane.) *Mém. des Insc. t. XV.* (*Le chevalier* de Jaucourt.)

TURLUPINADE, s. f. *Abus des langues.* Une *Turlupinade* est une équivoque insipide, une mauvaise pointe, une plaisanterie basse & fade, prise de l'abus des mots. *Voyez* Jeu de mots, Équivoque, Pointe, Quolibet.

Malgré notre juste mépris des *Turlupinades*, je n'approuverois pas ces esprits précieux que ces sortes de pointes, dans la société, irritent sans cesse, lors même qu'on les dit par hasard & qu'on les donne pour ce qu'elles sont. Il ne faut pas toujours vouloir resserrer la joie de ses amis dans les bornes d'un raisonnement sévère ; mais je ne saurois blâmer un homme d'esprit qui relève finement la sottise de ces *Turlupins*, dont tous les discours ne sont qu'une enchaînure de pointes triviales & de vaines subtilités. On se trompe fort de croire, qu'on ne sauroit éviter les quolibets & les fades plaisanteries sans une grande attention à tout ce que l'on dit. Quand, dès sa jeunesse, on a tâché de donner un bon tour à son esprit, on contracte une aussi grande facilité à badiner judicieusement, que ceux qui se sont habitués aux plaisanteries insipides en ont à railler sans délicatesse & sans bon sens. (*Le chevalier* de Jaucourt.)

TUTOIEMENT, s. m. *Belles-Lettr. Poésie.* Façon de parler à quelqu'un, à la seconde personne du singulier. La politesse veut que, dans notre langue, on fasse comme si la personne à qui l'on adresse la parole étoit double ou multiple, & qu'on lui dise *Vous* au lieu de *Tu* : c'est une singularité qui répond à celle de dire *Nous*, quoiqu'on ne soit qu'un, lorsque celui qui parle est un Souverain ou une personne constituée en dignité, & qu'elle fait un acte solennel de sa volonté ou de son autorité ; usage qui, je crois, prit naissance chez les empereurs romains, lorsqu'ils fesoient semblant de prendre conseil du Sénat, & d'exprimer dans leurs édits une volonté collective. Le *Nous* est encore réservé aux personnes en dignité ou en fonctions sérieuses. Le *Vous* est devenu d'un usage commun & indispensable entre les personnes qui, n'étant pas familières l'une avec l'autre, veulent se traiter décemment,

» Le *Tutoiement*, dit Fontenelle (*Vie de Pierre Corneille*), » ne choque pas les bonnes » mœurs, il ne choque que la politesse & la vraie » galanterie ; il faut que la familiarité qu'on a » avec ce qu'on aime soit toujours respectueuse, » mais aussi il est quelquefois permis au respect » d'être un peu familier. On se *tutoyoit* anciennement dans le Tragique même, aussi bien » que dans le Comique ; & cet usage ne finit que » dans l'*Horace* de Corneille, où Curiace & Ca- » mille le pratiquent encore. Naturellement le » Comique a dû pousser cela un peu plus loin ; & à » cet égard, le *Tutoiement* n'expire que dans le » *Menteur* ».

Je ne suis pas tout à fait de l'avis de Fontenelle. Le *Tutoiement*, d'égal à égal & dans une situation tranquile, est sans doute une familiarité ; mais, soit dans le Tragique soit dans le Comique, cette familiarité sera toujours décente, non seulement du frère à la sœur, de l'ami à l'ami, mais encore de l'amant à la maitresse, lorsque l'innocence, la simplicité, la franchise des mœurs l'autorisera, comme dans le langage des villageois, des peuples agrestes, ou sauvages, ou même peu civilisés, & dont les mœurs sont âpres & austères. Alzire & Zamore se *tutoient*, & il n'y a rien d'indécent. C'est peut-être la même raison, ou plus tôt un sentiment exquis de la vérité des mœurs, qui a engagé Corneille à donner cette nuance de familiarité au langage de Curiace & de Camille.

En général, toutes les fois que la familiarité douce n'aura l'air que de l'innocence & de l'ingénuité, le *Tutoiement* sera permis. Il l'est de même dans tous les mouvements d'une tendresse vive ou d'une passion violente.

Orosmane á Zaïre.

Quel caprice étonnant que je ne conçois pas !
Vous m'aimez ? Et pourquoi vous forcez-vous, Cruelle,
A déchirer le cœur d'un amant si fidèle ?
Je me connoissois mal ; oui, dans mon désespoir,
J'avois cru sur moi-même avoir plus de pouvoir.
Va, mon cœur est bien loin d'un pouvoir si funeste.
Zaïre, que jamais la vengeance céleste
Ne donne à ton amant, enchainé sous ta loi,
La force d'oublier l'amour qu'il a pour toi !
Qui, moi ? que sur mon trône une autre fût placée !
Non, je n'en eus jamais la fatale pensée :
Pardonne à mon courroux, à mes sens interdits,
Ces dédains affectés & si bien démentis :
C'est le seul déplaisir que jamais dans ta vie
Le Ciel aura voulu que ta tendresse essuye.
Je t'aimerai toujours... Mais d'où vient que ton cœur,
En partageant mes feux, différoit mon bonheur ?
Parle ; étoit-ce un caprice ? est-ce crainte d'un maître,
D'un soudan, qui pour toi veut renoncer à l'être ?
Seroit-ce un artifice ? Épargne-toi ce soin :
L'art n'est pas fait pour toi, tu n'en as pas besoin ;
Qu'il ne souille jamais le saint nœud qui nous lie !
L'art le plus innocent tient de la perfidie.
Je n'en connus jamais, & mes sens déchirés,
Pleins d'un amour si vrai....

Zaïre.

Vous me désespérez.
Vous m'êtes cher, sans doute, & ma tendresse extrême
Est le comble des maux pour ce cœur qui vous aime.

Orosmane.

O Ciel ! expliquez-vous. Quoi ! toujours me troubler !

Cet exemple fait voir bien sensiblement par quels mouvements de l'âme on peut passer avec bienséance du *Vous* au *Tu*, & du *Tu* au *Vous*: mais ce qui est naturel & décent dans le caractère d'Orosmane, ne le seroit pas dans celui de Zaïre, parce qu'il n'est que tendre, & qu'il n'est point passionné. Tant que la passion d'Hermione est contrainte, elle dit *Vous*, en parlant à Pyrrhus:

Du vieux père d'Hector la valeur abattue
Aux pieds de sa famille expirante à sa vûe,
Tandis que dans son sein votre bras enfoncé,
Cherche un reste de sang que l'âge avoit glacé;
Dans des ruisseaux de sang Troie ardente plongée;
De votre propre main Polixène égorgée,
Aux ieux de tous ces grecs indignés contre vous;
Que peut-on refuser à ces généreux coups?

Mais dès que son indignation, son amour, sa douleur éclatent, Hermione s'oublie, le *Tutoiement* est placé.

Je ne t'ai point aimé, cruel! qu'ai-je donc fait?
J'ai dédaigné pour toi les vœux de tous nos princes;
Je t'ai cherché moi-même au fond de tes provinces;
J'y suis encor, malgré tes infidélités,
Et malgré tous ces grecs, honteux de mes bontés ...
Mais, Seigneur, s'il le faut, si le Ciel en colère
Réserve à d'autres ieux la gloire de vous plaire, *&c.*

Une singularité remarquable dans l'usage du *Tutoiement*, c'est qu'il est moins permis dans le Comique que dans le Tragique; & la raison en est, que le sérieux de celui-ci écarte davantage l'idée d'une liberté indécente. Pour que deux amants se *tutoyent* dans une scène comique, il faut qu'ils soient d'une condition où les bienséances ne soient pas connues, ou que leur innocence & leur candeur soit si marquée, qu'elle donne son caractère à leur familiarité.

Une autre bizarrerie de l'Usage est de permettre le *Tutoiement*, du moins en Poésie, dans l'extrême opposé à la familiarité; c'est ainsi qu'en parlant à Dieu & aux rois, on les *tutoie*, soit à l'imitation des Anciens, soit parce que le respect qu'ils impriment est trop au dessus du soupçon, & que le caractère en est trop marqué pour ne pas dispenser d'une vaine formule.

Grand Dieu, tes jugements sont remplis d'équité.
Grand Roi: cesse de vaincre, où je cesse d'écrire.

Les deux caractères extrêmes du *Tutoiement* se font sentir dans ces deux épitres de Voltaire:

Philis, qu'est devenu le temps, *&c.*
Tu m'appelles à toi, vaste & puissant Génie, *&c.*

Dans l'une, il est l'excès de la familiarité; dans l'autre, l'excès du respect & le langage de l'apothéose.

A propos de l'Usage qui, dans notre langue, veut qu'on mette le pluriel à la place du singulier; je demande pourquoi, dans un écrit qui est l'ouvrage d'un seul homme, l'auteur, en parlant de lui-même, se croit obligé de dire *Nous*? Ce n'est certainement pas pour donner à ce qu'il avance une sorte d'autorité qui ait plus de volume & de poids; c'est au contraire une formule à laquelle on attache une idée de modestie. Mais sur quoi porte cette idée? *Nous croyons*, *nous ne pensons pas*, *nous avons prouvé*, &c; est-ce dire autre chose que *je crois*, *je ne pense pas*, *j'ai prouvé*? Il est vraisemblable que cet usage s'est introduit par des ouvrages de société, où le travail étoit commun & l'opinion collective; & que dans la suite, pour donner à leur style plus de gravité, quelques écrivains ont suivi cet exemple. Mais lorsqu'un homme, en se nommant, propose ses idées comme venant de lui, la formule de *Nous* est au moins inutile; & la preuve que, dans l'usage & dans l'opinion, le personnel au singulier n'est pas un trait de vanité, c'est qu'en parlant ou en opinant, jamais orateur, ni sacré ni profane, ne s'est cru obligé de dire *Nous*. (*M.* Marmontel.)

U

U, s. m. *Grammaire.* C'est la vingtième lettre de l'alphabet latin; elle avoit, chez les romains, deux différentes significations, & étoit quelquefois voyelle & quelquefois consonne.

I. La lettre *U* étoit voyelle, & alors elle représentoit le son *ou*, tel que nous le fesons entendre dans *fou*, *loup*, *nous*, *vous*, qui est un son simple, & qui, dans notre alphabet, devroit avoir un caractère propre, plus tôt que d'être représenté par la fausse diphthongue *ou*.

De là vient que nous avons changé en *ou* la voyelle *u* de plusieurs mots que nous avons empruntés des latins, peignant à la françoise la prononciation latine que nous avons conservée: *Jourd*, de *surdus*; *court*, de *curtus*; *couteau*, de *culter*; *four*, de *furnus*; *doux*, de *dulcis*; *bouche*, de *bucca*; *sous* & anciennement *soubz*, de *sub*; *genou*, de *genu*; *bouillir* & anciennement *boullir*, de *bullire*, &c.

II. La même lettre étoit encore consonne chez les latins, & elle représentoit l'articulation sémilabiale foible, dont la forte est *F*; le digamma *Ⅎ*,

que l'empereur Claude voulut introduire dans l'alphabet romain, pour être le signe non équivoque de cette articulation, est une preuve de l'analogie qu'il y avoit entre celle-là & celle qui est représentée par *F* (*Voyez* F). Une autre preuve que cette articulation est en effet de l'ordre des labiales, c'est que l'on trouve quelquefois *V* pour *B*, *velli* pour *belli*, *Danuvius* pour *Danubius*.

En prenant l'alphabet latin, nos pères n'y trouvèrent que la lettre *U* pour voyelle & pour consonne; & cette équivoque a subsisté long temps dans notre écriture : la révolution qui a amené la distinction entre la voyelle *U* ou *u* & la consonne *V* ou *v*, est si peu ancienne, que nos Dictionnaires mettent encore ensemble les mots qui commencent par *U* & par *V*, ou dont la différence commence par l'une de ces deux lettres; ainsi, l'on trouve de suite, dans nos Vocabulaires, *utilité*, *vûe*, *uvée*; ou bien *augment* avant le mot *avide*, celui-ci avant *aulique*, *aulique* avant le mot *avocat*, &c. C'est un reste d'abus dont je me suis déja plaint en parlant de la lettre *I*, & dont j'espère qu'il ne restera aucune trace dans la prochaine édition du *Dictionnaire* de l'Académie, comme il n'en reste aucune dans celui-ci.

U, s. m. C'est, d'après cette correction, la vingt-unième lettre de l'alphabet françois, & la cinquième voyelle. La valeur propre de ce caractère est de représenter ce son sourd & constant qui exige le raprochement des lèvres & leur projection en dehors, & que les grecs appeloient *upsilon*.

Communément nous ne représentons en françois le son *u* que par cette voyelle, excepté dans quelques mots, comme j'ai *eu*, tu *eus*, que vous *eussiez*, ils *eurent*, *Eustache* : *heureux*, se prononçoit *hureux*, il n'y a pas long temps, puisque l'abbé Regnier & le P. Buffier le disent expressément dans leurs Grammaires françoises; & que le *Dictionnaire* de l'Académie l'a indiqué de même dans ses premières éditions; l'usage présent est de prononcer le même son dans les deux syllabes, *heureux*.

Nous employons quelquefois *u* sans le prononcer, après les consonnes *c* & *g*, quand nous voulons leur donner une valeur gutturale; comme dans *cueuillir*, que plusieurs écrivent *cueillir*, & que tout le monde prononce *keuillir*; *figue*, *prodigue*, qui se prononcent bien autrement que *fige*, *prodige*, par la seule raison de l'*u*, qui du reste est absolument muet.

Il est aussi presque toujours muet après la lettre *q*; comme dans *qualité*, *querelle*, *marqué*, *marquis*, *quolibet*, *queue*, &c, que l'on prononce *kalité*, *kerelle*, *marké*, *markis*, *kolibet*, *keue*.

Hors ces mots, la lettre *u* fait diphthongue avec l'*i* qui suit; comme dans *lui*, *cuit*, *induire*, *muid*, *puis*, *suivre*, &c.

Dans quelques mots qui nous viennent du latin, *u* est le signe du son que nous représentons ailleurs par *ou*; comme dans *équateur*, *aquatique*, *quadrature*, *quadragésime*, que l'on prononce *ékouateur*, *akouatike*, *kouadrature*, *kouadragésime*, conformément à la prononciation que nous donnons aux mots latins *æquator*, *aqua*, *quadrum*, *quadragesimus*. Cependant lorsque la voyelle *i* vient après *qu*, l'*u* reprend sa valeur naturelle dans les mots de pareille origine; & nous disons, par exemple, *kuinkouagésime* pour *quinquagésime*, de même que nous disons *kuinkouagésimus* pour *quinquagesimus*. (*M. Beauzée.*)

UNCIALES, adj. f. pl. *Antiq.* Les antiquaires donnoient cette épithète à certaines lettres ou grands caractères dont on se servoit autrefois pour faire des inscriptions & des épitaphes : on les nommoit en latin *litteræ unciales* Ce mot vient d'*uncia*, qui étoit la douzième partie d'un Tout, & qui en mesure géométrique valoit la douzième partie d'un pied ou un pouce; & telle étoit la grosseur de ces lettres. (*Le chevalier de Jaucourt.*)

UNI, PLAIN. *Synon.* Ce qui est *uni* n'est pas raboteux. Ce qui est *plain* n'a ni enfoncement ni élévation.

Le marbre le plus *uni* est le plus beau. Un pays où il n'y a ni montagnes ni vallées, est un pays *plain*. (*L'abbé Girard.*)

UNION, JONCTION. *Synonymes.* L'*Union* regarde particulièrement deux différentes choses qui se trouvent bien ensemble. La *Jonction* regarde proprement deux choses éloignées qui se raprochent l'une auprès de l'autre.

Le mot d'*Union* enferme une idée d'accord ou de convenance. Celui de *Jonction* semble supposer une marche ou un mouvement.

On dit l'*Union* des couleurs, & la *Jonction* des armées; l'*Union* de deux voisins, & la *Jonction* de deux rivières.

Ce qui n'est pas *uni* est divisé. Ce qui n'est pas *joint* est séparé.

On s'*unit* pour former des corps de société. On se *joint* pour se rassembler & n'être pas seuls.

Union s'emploie souvent au figuré; mais on ne se sert de *Jonction* que dans le sens littéral.

L'*Union* soutient les familles & fait la puissance des États. La *Jonction* des ruisseaux forme les grands fleuves. (*L'abbé Girard.*)

UNIQUE, SEUL. *Synonymes.* Une chose est *unique*, lorsqu'il n'y en a point d'autre de la même espèce. Elle est *seule*, lorsqu'elle n'est pas accompagnée.

Un enfant qui n'a ni frères ni sœurs, est *unique*. Un homme abandonné de tout le monde, reste *seul*.

Rien n'est plus rare que ce qui est *unique*. Rien n'est plus ennuyant que d'être toujours *seul*. (*L'abbé* GIRARD.)

J'observerai qu'il y a des occasions où le mot *Unique* se peut joindre à un pluriel, quoiqu'il semble exclure la pluralité. Molière, dans sa comédie des *Fâcheux*, fait dire plaisamment à un joueur ;

Je croyois bien du moins faire deux points *uniques*.

(*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

UNITÉ, *Belles-Lettres*. Qualité qui fait qu'un ouvrage est partout égal & soutenu. Horace, dans son *Art poétique*, veut que l'ouvrage soit *un* :

Denique sit quodvis simplex duntaxat & unum.

Et Despréaux a rendu ce précepte par celui-ci :

Il faut que chaque chose y soit mise en son lieu ;
Que le début, la fin, répondent au milieu.

Art poét. chant. *j*.

Il n'y a point d'ouvrage d'esprit, de quelque étendue qu'on le suppose, qui ne soit sujet à cette regle. L'auteur d'une ode n'est pas moins obligé de se soutenir, que celui d'une tragédie ou d'un poëme épique ; & s'il y manque, on excuse moins aisément ce défaut dans un petit ouvrage que dans un grand. Cette *Unité* consiste à distinguer un ordre général dans la matière qu'on traite, & à établir un point fixe auquel tout puisse se raporter. C'est l'art d'assortir les diverses parties d'un ouvrage, de ne choisir que le nécessaire, de rejeter le superflu, de savoir a propos sacrifier quelques beautés pour en placer d'autres qui seront plus en jour, d'éclaircir les vérités les unes par les autres, & de s'avancer insensiblement de degrés en degrés vers le but qu'on se propose. Enfin l'*Unité* est, dans les arts d'imitation, ce que sont l'ordre & la méthode dans les hautes sciences, telles que la Philosophie, les Mathématiques, *&c*. La science, l'érudition, les pensées les plus nobles, l'élocution la plus fleurie sont des matériaux propres à produire de grands effets : cependant si la raison n'en règle l'ordre & la distribution, si elle ne marque à chacune de ces choses le rang qu'elle doit tenir, si elle ne les enchaîne avec justesse ; il ne résulte de leur amas qu'un chaos dont chaque partie prise en soi peut être excellente, quoique l'assortiment en soit monstrueux. Cette *Unité*, nécessaire dans les ouvrages d'esprit, loin d'être incompatible avec la variété, sert au contraire à la produire par le choix & la distribution sensée des ornements. Tout le commencement de l'*Art poétique* d'Horace est consacré à prescrire cette *Unité*, que les Modernes ont encore mieux connue & mieux observée que les Anciens.

Unité, dans la Poésie dramatique, est une règle qu'ont établie les Critiques, par laquelle on doit observer dans tout drame une *Unité* d'action, une *Unité* de temps, & une *Unité* de lieu : c'est ce que Despréaux a exprimé par ces deux vers ;

Qu'en *un* lieu, qu'en *un* jour, *un seul* fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Art poétique. ch. *iij*.

C'est ce qu'on appelle la *Règle des trois Unités*, sur lesquelles Corneille a fait un excellent discours, dont nous emprunterons en partie ce que nous allons dire ici, pour en donner au lecteur une idée suffisante.

Ces trois *Unités* sont communes à la Tragédie & à la Comédie ; mais dans le Poëme épique, la grande & presque la seule *Unité* est celle d'action. A la vérité, on doit y avoir quelque égard à l'*Unité* des temps ; mais il n'y est pas question de l'*Unité* de lieu. L'*Unité* de caractère n'est pas du nombre des *Unités* dont nous parlons ici. *Voyez* CARACTÈRE. (*Beaux Arts*.)

I. L'*Unité* d'action consiste en ce que la Tragédie ne roule que sur une action principale & simple, autant qu'il se peut : nous ajoutons cette exception ; car il n'est pas toujours d'une nécessité absolue que cela soit ainsi ; & pour mieux entendre ceci, il est à propos de distinguer avec les Anciens deux sortes de sujets propres à la Tragédie, savoir, le sujet simple & le sujet mixte ou composé. Le premier est celui qui, étant *un* & continué, s'achève sans un manifeste changement au contraire de ce qu'on attendoit, & sans aucune reconnoissance. Le sujet mixte ou composé est celui qui s'achemine à sa fin avec quelque changement opposé à ce qu'on attendoit, ou quelque reconnoissance, ou tous deux ensemble. Telles sont les définitions qu'en donne Corneille, d'après Aristote. Quoique le sujet simple puisse admettre un incident considérable, qu'on nomme *Épisode*, pourvu que cet incident ait un raport direct & nécessaire avec l'action principale, & que le sujet mixte, qui par lui-même est assez intrigué, n'ait pas besoin de ce secours pour se soutenir ; cependant dans l'un & dans l'autre l'action doit être *une* & continue, parce qu'en la divisant, on diviseroit & l'on affoibliroit nécessairement l'intérêt & les impressions que la Tragédie se propose d'exciter. L'art consiste donc à n'avoir en vûe qu'*une seule* & même action, soit que le sujet soit simple, soit qu'il soit composé ; à ne la pas surcharger d'incidents ; à n'y ajouter aucun épisode qui ne soit naturellement lié avec l'action ; rien n'étant si contraire à la vraisemblance, que de vouloir réunir & raporter à *une* même action un grand nombre d'incidents qui pourroient à peine arriver en plusieurs semaines. « C'est par la beauté des sentiments, par » la violence des passions, par l'élégance des ex- » pressions, dit Racine, dans sa préface de *Be-* » *rénice*, que l'on doit soutenir la simplicité d'une

» action, plus tôt que par cette multiplicité d'in-» cidents, par cette foule de reconnoissances ame-» nées comme par force ; refuge ordinaire des » poètes stériles, qui se jettent dans l'extraordi-» naire en s'écartant du naturel ». Cette simplicité d'action qui contribue infiniment à son *Unité* est admirable dans les poètes grecs. Les anglois, & entre autres Shakespear, n'ont point connu cette règle : ses tragédies de *Henri IV*, de *Richard III*, de *Macbeth*, sont des histoires qui comprennent les évènements d'un règne tout entier. Nos auteurs dramatiques, quoiqu'ils ayent pris moins de licence, se sont pourtant donné quelquefois celle, ou d'embrasser trop d'objets, comme on le peut voir dans quelques tragédies modernes, ou de joindre à l'action principale des épisodes, qui par par leur inutilité ont refroidi l'intérêt, ou par leur longueur l'ont tellement partagé, qu'il en a résulté deux actions au lieu d'*une*. Corneille & Racine n'ont pas entièrement évité cet écueil. Le premier, par son épisode de l'amour de Dircé pour Thésée, a défiguré sa tragédie d'*Œdipe*: lui-même a reconnu que, dans *Horace*, l'action est double, parce que son héros court deux périls différents, dont l'un ne l'engage pas nécessairement dans l'autre ; puisque d'un péril public, qui intéresse tout l'État, il tombe dans un péril particulier, où il n'y va que de sa vie. La pièce auroit donc pu finir au quatrième acte, le cinquième formant, pour ainsi dire, une nouvelle tragédie. Aussi l'*Unité* d'action, dans le Poème dramatique, dépend-elle beaucoup de l'*Unité* de péril pour la Tragédie, & de l'*Unité* d'intrigue pour la Comédie : ce qui a lieu, non seulement dans le plan de la fable, mais aussi dans la fable étendue & remplie d'épisodes. *Voyez* ACTION, FABLE.

Les épisodes y doivent entrer sans en corrompre l'*Unité*, ou sans former une double action ; il faut que les différents membres soient si bien unis & liés ensemble, qu'ils n'interrompent point cette *Unité* d'action, si nécessaire au corps du poème, & si conforme au précepte d'Horace, qui veut que tout se réduise à la simplicité & à l'*Unité* de l'action. *Sit quodvis simplex duntaxat & unum*. *Voyez* ÉPISODE.

C'est sur ce fondement qu'on a reproché à Racine qu'il y avoit duplicité d'action dans *Andromaque* & dans *Phèdre* : & à considérer ces pièces sans prévention, on ne peut pas dire que l'action principale y soit entièrement *une* & dégagée ; surtout dans la dernière, où l'épisode d'Aricie n'influe que foiblement sur le dénoûment de la pièce, même en admettant la raison que le poète allègue dans sa préface pour justifier l'invention de ce personnage. Une des principales causes, pour laquelle nos tragédies en général ne sont pas si simples que celles des Anciens, c'est que nous y avons introduit la passion de l'amour, qu'ils en avoient exclue. Or cette passion étant naturellement vive & violente, elle partage l'intérêt, & nuit par conséquent très-souvent à l'*Unité* d'action. (*Principes pour la lecture des poètes*, *t. II*, *pag.* 52 & *suiv.* Corneille, *Discours des trois* Unités.)

A l'égard du Poème épique, M. Dacier observe que l'*Unité* d'action ne consiste pas dans l'*Unité* du héros, ou dans l'uniformité de son caractère, quoique ce soit une faute que de lui donner, dans la même pièce, des mœurs différentes. L'*Unité* d'action exige qu'il n'y ait qu'une seule action principale, dont toutes les autres ne soient que des accidents & des dépendances. *Voyez* HÉROS, CARACTÈRES, MŒURS, ACTION.

Pour bien remplir cette règle, le P. Le Bossu demande trois choses : 1°. que l'on ne fasse entrer dans le poème aucun épisode qui ne soit pris dans le plan, ou qui ne soit fondé sur l'action, & qu'on ne puisse regarder comme un membre naturel du corps du poème ; 2°. que ces épisodes ou membres s'accordent & soient liés étroitement les uns aux autres ; 3°. que l'on ne finisse aucun épisode au point qu'il puisse ressembler à une action entière & séparée ou détachée, mais que chaque épisode ne soit jamais qu'une partie d'un Tout, & même une partie qui ne fasse point un Tout elle-même.

Le Critique, examinant sur ces règles l'*Énéide*, l'*Iliade*, & l'*Odyssée*, trouve qu'elles y ont été observées à la dernière rigueur. En effet, ce n'est que de la conduite de ces poèmes qu'il a tiré les règles qu'il prescrit ; & pour donner un exemple d'un poème où elles ont été négligées, il cite la *Thébaïde* de Stace.

II. L'*Unité* de temps est établie par Aristote dans sa Poétique, où il dit expressément que la durée de l'action ne doit point excéder le temps que le soleil emploie à faire sa révolution, c'est à dire, l'espace d'un jour naturel. Quelques Critiques veulent que l'action dramatique soit renfermée dans un jour artificiel, ou l'espace de douze heures. Mais le plus grand nombre pensent que l'action qui fait le sujet d'une pièce de Théâtre, doit être bornée à vingt quatre heures, ou, comme on dit communément, que sa durée commence & finisse entre deux soleils : car on suppose qu'on présente aux spectateurs un sujet de Fable, ou d'Histoire, ou tiré de la vie commune, pour les instruire ou pour les amuser ; & comme on n'y parvient qu'en excitant les passions, si on leur laisse le temps de se refroidir, il est impossible de produire l'effet qu'on se proposoit. Or en mettant sur la Scène une action qui vraisemblablement ou même nécessairement n'auroit pu se passer qu'en plusieurs années, la vivacité des mouvements se ralentit : ou si l'étendue de l'action vient à excéder de beaucoup celle du temps, il en résulte nécessairement de la confusion ; parce que le spectateur ne peut se faire illusion jusqu'à penser, que des évènements en si grand nombre se seroient terminés dans un si

court espace de temps. L'art consiste donc à proportionner tellement l'action & sa durée, que l'une paroisse être réciproquement la mesure de l'autre; ce qui dépend surtout de la simplicité de l'action. Car si l'on en réunit plusieurs sous prétexte de varier & d'augmenter le plaisir, il est évident qu'elles sortent des bornes du temps prescrit & de celles de la vraisemblance. Dans le *Cid*, par exemple, Corneille fait donner dans un même jour trois combats singuliers & une bataille, & termine la journée par l'espérance du mariage de Chimène avec Rodrigue, encore tout fumant du sang du comte de Gormas, père de cette même Chimène; sans parler des autres incidents, qui naturellement ne pouvoient arriver en aussi peu de temps, & que l'Histoire met effectivement à deux ou trois ans les uns des autres. Guillen de Castro, auteur espagnol, dont Corneille avoit emprunté le sujet du *Cid*, l'avoit traité à la manière de son temps & de son pays, qui, permettant qu'on fît paroître sur la scène un héros qu'on voyoit, comme dit Despréaux,

Enfant au premier acte, & barbon au dernier,

n'assujétissoit point les auteurs dramatiques à la règle des vingt quatre heures; & Corneille, pour vouloir y ajuster un évènement trop vaste, a péché contre la vraisemblance. Les Anciens n'ont pas toujours respecté cette règle; mais nos premiers dramatiques françois & les anglois l'ont violée ouvertement. Parmi ces derniers surtout, Shakespear semble ne l'avoir pas seulement connue; & on lit à la tête de quelques-unes de ses pièces, que la durée de l'action est de trois, dix, seize années, & quelquefois davantage. Ce n'est pas qu'en général on doive condanner les auteurs qui, pour plier un évènement aux règles du Théâtre, négligent la vérité historique, en raprochant comme en un même point des circonstances éparses qui sont arrivées en différents temps, pourvu que cela se fasse avec jugement & en matières peu connues ou peu importantes. » Car le poète, disent messieurs de l'Académie françoise dans leurs *Sentiments sur le Cid*, » ne considère » dans l'Histoire que la vraisemblance des évènements, sans se rendre esclave des circonstances » qui en accompagnent la vérité; de manière » que, pourvu qu'il soit vraisemblable que plusieurs actions se soient aussi bien pu faire conjointement que séparément, il est libre au poète » de les raprocher, si par ce moyen il peut rendre » son ouvrage plus merveilleux ». Mais la liberté à cet égard ne doit point dégénérer en licence: & le droit qu'ont les poètes de raprocher les objets éloignés, n'emporte pas avec soi celui de les entasser & de les multiplier, de manière que le temps prescrit ne suffise pas pour les dèveloper tous; puisqu'il en résulteroit une confusion égale à celle qui règneroit dans un tableau, où le peintre auroit voulu réunir un plus grand nombre de personnages que sa toile ne pouvoit naturellement en contenir. Car, de même qu'ici les ieux ne pourroient rien distinguer ni démêler avec netteté, là l'esprit du spectateur & sa mémoire ne pourroient ni concevoir clairement ni suivre aisément une foule d'évènements, pour l'intelligence & l'exécution desquels la mesure du temps, qui n'est que de vingt quatre heures au plus, se trouveroit trop courte. Le poète est même, à cet égard, beaucoup moins géné que le peintre; celui-ci ne pouvant saisir qu'un coup d'œil, un instant marqué de la durée de l'action, mais un instant subit & presque indivisible. *Principes pour la lecture des poètes, tom. II, p. 48 & suiv.*

Dans le Poème épique, l'*Unité* de temps prise dans cette rigueur n'est nullement nécessaire, puisqu'on ne sauroit guère y fixer la durée de l'action: plus celle-ci est vive & chaude, & plus il en faut précipiter la durée. C'est pourquoi l'*Iliade* ne fait durer la colère d'Achille que quarante sept jours tout au plus: au lieu que, selon le P. Le Bossu, l'action de l'*Odyssée* occupe l'espace de huit ans & demi; & celle de l'*Énéide*, près de sept ans: mais ce sentiment est faux.

Pour ce qui est de la longueur du Poème épique, Aristote veut qu'il puisse être lu tout entier dans l'espace d'un jour; & il àjoûte que, lorsqu'un ouvrage en ce genre s'étend au delà de ces bornes, la vûe s'égare, de sorte qu'on ne sauroit parvenir à la fin sans avoir perdu l'idée du commencement.

III. L'*Unité* de lieu est une règle dont on ne trouve nulle trace dans Aristote & dans Horace, mais qui n'est pas moins fondée dans la nature. Rien ne demande une si exacte vraisemblance que le Poème dramatique: comme il consiste dans l'imitation d'une action complète & bornée, il est d'une égale nécessité de borner encore cette action à *un seul* & même lieu, afin d'éviter la confusion, & d'observer encore la vraisemblance, en soutenant le spectateur dans une illusion qui cesse bientôt dès qu'on veut lui persuader que les personnages qu'il vient de voir agir dans un lieu vont agir à dix ou vingt lieues de ce même endroit, & toujours sous ses regards, quoiqu'il soit bien sûr que lui-même n'a pas changé de place. Que le *lieu de la Scène soit fixe & marqué*, dit Despréaux, voilà la loi. En effet, si les scènes ne sont préparées, amenées, & enchainées les unes aux autres, de manière que tous les personnages puissent se rencontrer successivement & avec bienséance dans un endroit commun; si les divers incidents d'une pièce exigent nécessairement une trop grande étendue de terrein; si enfin le théâtre représente plusieurs lieux différents les uns après les autres; le spectateur trouve toujours ces changements incroyables, & ne se prête point à l'imagination du poète, qui choque à cet égard les idées ordinaires &, pour parler plus nettement,

le bon ſens. Pour connoître combien cette *Unité* de lieu eſt indiſpenſable dans la Tragédie, il ne faut que comparer quelques pièces où elle eſt abſolument négligée, avec d'autres où elle eſt obſervée exactement; & ſur le plaiſir qui réſulte de celles-ci & l'embarras ou la confuſion qui naiſſent des autres, il eſt plus aiſé de prononcer que jamais règle n'a été plus judicieuſement établie. Avant Corneille, elle étoit comme inconnue ſur notre Théâtre; la lecture des auteurs italiens & eſpagnols, qui la violoient impunément, ayant à cet égard, comme à beaucoup d'autres, gâté nos poètes. Hardy, Rotrou, Mairet, & les autres qui ont précédé Corneille, tranſportent à tout moment la ſcène d'un lieu dans un autre. Ce défaut eſt encore plus ſenſible dans Shakeſpear, le père des Tragiques anglois: dans une même pièce, la ſcène eſt tantôt à Londres, tantôt à Yorck, & court, pour ainſi dire, d'un bout à l'autre de l'Angleterre: dans une autre, elle eſt au centre de l'Écoſſe, dans un acte; & dans le ſuivant, elle eſt ſur la frontière. Corneille connut mieux les règles, mais il ne les reſpecta pas toujours: & lui-même en convient dans l'examen du *Cid*, où il reconnoît que, quoique l'action ſe paſſe dans Séville, cependant cette détermination eſt trop générale, & qu'en effet le lieu particulier change de ſcène en ſcène; tantôt c'eſt le palais du roi, tantôt l'appartement de l'infante, tantôt la maiſon de Chimène, & tantôt une rue ou une place publique. Or non ſeulement le lieu général, mais encore le lieu particulier, doit être déterminé, comme un palais, un veſtibule, un temple; & ce que Corneille ajoûte, *qu'il faut quelquefois aider au Théâtre & ſuppléer favorablement à ce qui ne peut s'y repréſenter*, n'autoriſe point à porter, comme il l'a fait en cette matière, l'incertitude & la confuſion dans l'eſprit des ſpectateurs. La duplicité de lieu, ſi marquée dans *Cinna*, puiſque la moitié de la pièce ſe paſſe dans l'appartement d'Émilie & l'autre dans le cabinet d'Auguſte, eſt inexcuſable; à moins qu'on n'admette un lieu vague, indéterminé, comme un quartier de Rome, ou même toute cette ville, pour le lieu de la ſcène. N'étoit-il pas plus ſimple d'imaginer un grand veſtibule commun à tous les appartements du palais, comme dans *Polyeucte* & dans la *Mort de Pompée*? Le ſecret qu'exigeoit la conſpiration n'eût point été un obſtacle; puiſque Cinna, Maxime, & Émilie auroient pu, là comme ailleurs, s'en entretenir, en les ſuppoſant ſans témoins: circonſtance qui n'eût point choqué la vraiſemblance, & qui auroit peut-être augmenté la ſurpriſe. Dans l'*Andromaque* de Racine, Oreſte, dans le palais même de Pyrrhus, forme le deſſein d'aſſaſſiner ce prince, & s'en explique aſſez hautement avec Hermione, ſans que le ſpectateur en ſoit choqué. Toutes les autres tragédies du même poète ſont remarquables par cette *Unité* de lieu, qui, ſans efforts & ſans contrainte, eſt partout exactement obſervée, & particulièrement dans *Britannicus*, dans *Phèdre*, & dans *Iphigénie*. S'il ſemble s'en être écarté dans *Eſther*, on ſait aſſez que c'eſt parce que cette pièce demandoit du ſpectacle; au reſte, toute l'action eſt renfermée dans l'enceinte du palais d'Aſſuérus. Celle d'*Athalie* ſe paſſe auſſi tout entière dans un veſtibule extérieur du temple, proche de l'appartement du grand prêtre; & le changement de décoration, qui arrive à la cinquième ſcène du dernier acte, n'eſt qu'une extenſion de lieu abſolument néceſſaire, & qui préſente un ſpectacle majeſtueux.

Quant au Poème épique, on ſent que l'étendue de l'action principale & la variété des épiſodes ſuppoſent néceſſairement des voyages par mer & par terre, des combats, & mille autres poſitions incompatibles avec l'*Unité* de lieu. *Principes pour la lecture des poètes, tom. II, pag. 42 & ſuiv.* Corneille, *Diſcours des trois* Unités. *Examen du Cid & de Cinna.* (*Anonyme.*)

* Unité. Ce n'eſt pas rendre l'idée d'*Unité* avec aſſez de juſteſſe & de préciſion, que de la définir, *Une qualité qui fait qu'un ouvrage eſt partout égal & ſoutenu.*

Un ouvrage d'un ton décent & convenable, d'un ſtyle analogue au ſujet, qu'aucune négligence ne dépare, & qui d'un bout à l'autre ſe reſſemble à lui-même, comme celui de La Bruyère, eſt un ouvrage *égal & ſoutenu*, & il n'y a point d'*Unité*.

Mais lorſqu'en écrivant on ſe propoſe un but général, un objet unique, tout doit ſe diriger & tendre vers ce but; voilà l'*Unité de deſſein*. C'eſt ainſi que, dans l'*Eſſai ſur l'entendement humain* de Locke, tout ſe réunit à ce point, l'*Origine de nos idées*.

Le caractère du ſujet, le caractère dont s'eſt revêtu l'écrivain, ſi c'eſt lui qui parle, le caractère qu'il a donné à ſes perſonnages, s'il en introduit & s'il leur cède la parole, décident le caractère du langage; & celui ci doit ſe ſoutenir & ſe reſſembler à lui-même: c'eſt ce qu'on appelle *Unité de ton & de ſtyle*. *Voyez* Analogie.

Dans la Poéſie épique & dramatique on a preſcrit d'autres *Unités*; ſavoir, dans l'une & dans l'autre, l'*Unité* d'action, l'*Unité* d'intérêt, l'*Unité* de mœurs, l'*Unité* de temps, & de plus, dans le Dramatique, l'*Unité* de lieu.

Sur l'*Unité* d'action, la difficulté conſiſtoit à ſavoir comment la même action peut être *une* ſans être ſimple, ou compoſée ſans être double ou multiple; mais en ſe rappelant la définition que j'ai donnée de l'action, ſoit épique ſoit dramatique, on jugera du premier coup d'œil quels ſont les incidents, les épiſodes qui peuvent y entrer ſans que l'action ceſſe d'être *une*.

L'action, avons-nous dit, est le combat des causes qui tendent ensemble à produire l'évènement, & des obstacles qui s'y opposent. Une bataille est *une*, quoique cent-mille hommes d'un côté & cent-mille hommes de l'autre en balancent l'évènement & se disputent la victoire : voilà l'image de l'action. Tout ce qui, du côté des causes ou du côté des obstacles, peut naturellement concourir à l'un des deux efforts, peut donc faire partie de l'un des deux agents : & l'évènement n'étant qu'*un*, les agents ont beau se multiplier ; s'ils tendent tous, en sens contraire, au même point, l'action est *une* ; en sorte que, pour avoir une idée juste & précise de l'*Unité* d'action, il faut prendre l'inverse de la définition de Dacier, & dire, non pas que toutes les actions épisodiques d'un poème doivent être des dépendances de l'action principale, mais au contraire, que l'action principale d'un poème doit être une dépendance, un résultat de toutes les actions particulières qu'on y emploie comme incidents ou épisodes.

Or tout le reste égal, plus une action est simple, plus elle est belle ; & voilà pourquoi Horace recommande l'un & l'autre, *simplex & unum*. Mais si l'on est obligé de simplifier l'action le plus qu'il est possible, ce n'est pas pour la réduire à l'*Unité* ; c'est pour éviter la confusion, & surtout pour donner d'autant plus d'aisance, de dèvelopement, & de force à un plus petit nombre de ressorts. Dans une foule, rien ne se distingue & rien ne se dessine : de même, dans une multitude de personnages & d'incidents, aucun n'a le temps & l'espace de se dèveloper ; aucun n'est saillant, arrondi, détaché, comme il devroit l'être.

Homère est celui de tous les poètes qui a le mieux dessiné ses caractères, qui les a marqués le plus distinctement, le plus fortement prononcés : encore le nombre de ses héros fait-il foule dans l'*Iliade* ; & la mémoire, rebutée du travail de les retenir, se réduit à un petit nombre des plus frapants, & laisse échaper tout le reste. Le Tasse, en imitant Homère, a simplifié son tableau ; chacun des personnages y tient une place distincte : Armide, Clorinde, Herminie, Godefroi, Soliman, Renaud, Tancrède, Argan, sont présents à tous les esprits.

L'Épopée donne à l'action un champ plus vaste que la Tragédie ; & c'est leur étendue qui décide du nombre d'incidents que l'une & l'autre peut contenir. Un épisode détaché de l'action historique suffit à l'action épique ; un incident de l'action épique suffit à l'action dramatique ; ce n'est pas que l'action épique ne soit *une*, ce n'est pas que l'action historique ne soit *une* encore : dès qu'une cause produit un effet, c'est une action, & cette action est *une* ; mais la cause & l'effet peuvent être simples ou composés, ou plus composés ou plus simples. L'une des causes de la ruine de Troie est le sacrifice d'Iphigénie : & cette fable détachée a fait un poème dramatique. La colère d'Achille n'est que l'un des obstacles de la même action ; & cet incident détaché a produit seul un poème épique. On peut comparer l'action au polype, dont chaque partie, après qu'elle est coupée, est encore elle-même un polype vivant, complètement organisé : mais l'action totale n'en est pas moins *une* ; elle est seulement plus composée ou moins simple que chacune de ses parties. Ainsi, en fesant un poème de toute la guerre de Troie, on n'a pas manqué à l'*Unité*, mais à la simplicité d'action : on s'est chargé d'un trop grand nombre de caractères à peindre, d'évènements à décrire, de ressorts à dèveloper ; on a surchargé la mémoire, fatigué l'imagination, refroidi l'âme, dissipé l'intérêt, dont la chaleur est d'autant plus vive, que le foyer est plus étroit ; enfin on a excédé ses propres forces, épuisé ses moyens ; on s'est mis hors d'haleine au milieu de sa course ; & l'on a fini par être froid, stérile, & languissant. Voilà pourquoi, même dans l'Épopée, il est si important de simplifier & de resserrer l'action.

Brumoi a pris, comme Dacier, l'inverse de la vérité sur l'*Unité* d'action : il veut *qu'elle soit sans mélange d'actions indépendantes d'elle :* il falloit dire, *d'actions dont elle soit indépendante :* & ce n'est pas ici une dispute de mots ; car de son principe il infère que l'épisode d'Ériphile, dans l'*Iphigenie en Aulide*, fait duplicité d'action ; or par la constitution de la fable, l'action dépend de cet épisode, car c'est Ériphile qui empêche Iphigénie de s'échaper. Le poète, à la vérité, pouvoit prendre un autre moyen ; mais pourvu que le moyen soit vraisemblable & naturellement employé, il est au choix du poète.

C'est un étrange raisonneur que Brumoi ! il compare l'*Iphigénie* de Racine avec celle d'Euripide ; & de sa cellule il décide que le poète françois a tout gâté. *Supposons*, dit-il, *qu'Euripide revînt, que diroit-il de l'épisode d'Ériphile, espèce de duplicité d'action & d'intérêt inconnue aux grecs ?* Que diroit Euripide ? il diroit qu'il n'y a point de duplicité d'action, & qu'Ériphile vaut mieux qu'une biche ; que l'intérêt est si peu double, qu'au moment qu'on sait qu'Ériphile a été l'Iphigénie sacrifiée, les larmes cessent & tous les cœurs sont soulagés. *Que diroit-il de la galanterie françoise d'Achille ?* Il diroit qu'Achille n'est point galant, & qu'il est Achille amoureux, qu'il parle d'amour en Achille. *Que diroit-il du duel auquel tendent les menaces de ce héros ?* Il diroit qu'il n'y a pas plus de duel que dans l'*Iliade*, & que par tout pays un héros fier & offensé menace de se venger. *Que diroit-il des entretiens seul à seul d'un prince & d'une princesse ?* Il diroit que la décence y règne, & que, dans les tentes d'Agamemnon, Achille a pu se trouver deux moments seul avec Iphigénie. *Ne seroit-il pas révolté de voir Clytemnestre aux pieds d'Achille ?* Il seroit jaloux de Racine, il lui envieroit ce beau mouvement, & il trouveroit que rien n'est plus

naturel à une mère au désespoir, dont on va immoler la fille.

Revenons à notre sujet. Si l'épisode est absolument inutile au nœud ou au dénoûment de l'action, comme l'amour de Thésée & celui de Philoctète dans nos deux *Œdipes*, & comme l'amour d'Antiochus dans la *Bérénice* de Racine, il fait duplicité d'action : de là vient que l'amour d'Hippolyte pour Aricie est plus épisodique dans la *Phèdre*, que l'amour d'Ériphile dans l'*Iphigénie*.

Mais ce qu'on a dit avec quelque raison de l'épisode d'Aricie, on l'a dit aussi de l'épisode d'Hermione; & en cela on s'est trompé. Sans Hermione, il étoit possible que Pyrrhus indigné livrât aux grecs le fils d'Hector & d'Andromaque; mais, l'événement supposé tel que Racine le donne, il étoit difficile d'imaginer, pour la révolution, un moyen plus tragique, une cause plus naturelle de la mort de Pyrrhus, que la jalousie d'Hermione, ni un plus digne instrument de ses fureurs, que le sombre & fougueux Oreste.

N'a-t-on pas dit aussi que l'amour nuisoit à l'*Unité* d'action, *parce que cette passion étant naturellement vive & violente, elle partageoit l'intérêt ?* Mais si l'amour même est la cause du crime ou du malheur, s'il en est la victime, où est le partage de l'intérêt ? Et ce partage même feroit-il que l'action ne seroit pas *une ?*

On ne s'est pas moins mépris sur l'*Unité* d'intérêt que sur l'*Unité* d'action, & l'équivoque vient de la même cause. L'action une fois bien définie, on voit que le désir, la crainte, & l'espérance doivent se réunir en un seul point; mais pour cela il n'est pas nécessaire qu'ils se réunissent sur une seule personne : l'évènement que l'on craint ou que l'on souhaite peut regarder une famille, un peuple entier ; il peut même concilier deux partis contraires, qui, tous les deux intéressans, font souhaiter & craindre pour tous les deux la même chose. Deux jeunes gens aimables & amis l'un de l'autre tirent l'épée & vont s'égorger sur un mal entendu ou sur un mouvement de dépit & de jalousie : vous tremblez pour l'un & pour l'autre; vous désirez qu'il arrive quelqu'un qui leur impose, les désarme, & les réconcilie : voilà un intérêt qui semble partagé, & qui pourtant n'est qu'*un*. Tel est souvent l'intérêt dramatique.

L'*Unité* des mœurs consiste dans l'égalité du caractère, ou plus tôt dans son accord avec lui-même; car un caractère peut être inégal, flottant, & variable, ou par nature ou par accident : alors son *Unité* consiste à être constamment inconstant, également léger, changeant, ou par le flux & le reflux des passions qui le dominent, ou par l'ascendant réciproque & alternatif des divers mouvements dont il est agité ; mais c'est alors par un fonds de bonté ou de méchanceté, de force ou de foiblesse, de sensibilité ou de froideur, d'élévation ou de bassesse, que se décide le caractère ; & ce fonds du naturel doit percer à travers tous les accidents. Or c'est dans ce fonds, bien marqué, bien connu, & constamment le même, que se fait sentir l'*Unité* : c'est par là que les hommées, placés dans les mêmes situations, exposés aux mêmes combats, mis enfin aux mêmes épreuves, se font distinguer l'un de l'autre; & que chacun, s'il est bien peint, se ressemble à lui-même, & ne ressemble qu'à lui.

Dans l'application de ce principe, que le caractère ne doit jamais changer, on n'a pas assez distingué le fonds d'avec la forme accidentelle ; & dans celle-ci, ce qui est inhérent d'avec ce qui n'est qu'adhérent. Le vice est une trop longue habitude pour se corriger en trois heures; c'est une seconde nature : mais ce qui n'est qu'un travers d'esprit, un égarement passager, une folie, une méprise, un moment d'ivresse, ce qui dépend des mouvements tumultueux des passions, peut changer d'un instant à l'autre; ainsi, de l'erreur au retour, de l'innocence au crime, & du crime au remords, le passage est prompt & rapide; ainsi, l'avare ne change point, mais le dissipateur change; ainsi, Tartuffe est toujours Tartuffe, mais Orgon passe de son erreur & de l'excès de sa crédulité à un excès de défiance; ainsi, Mahomet doit toujours être fourbe, mais Séide doit cesser d'être crédule & fanatique.

Dans le Poème épique, l'*Unité* de temps n'est réglée que par l'étendue de l'action, ni celle-ci que par la faculté commune d'une mémoire exercée; en sorte que l'action épique n'a trop d'étendue & de durée que lorsque la mémoire ne peut l'embrasser sans efforts : & cette règle n'est pas gênante ; car il s'agit, non des détails, mais de l'ensemble de l'action & de ses masses principales : or si elle est bien distribuée, si les épisodes en sont intéressants, s'ils s'enchaînent bien l'un à l'autre, si les passions qui animent l'action, si l'intérêt qui la soutient nous y attachent fortement ; la mémoire la saisira, quelque étendue qu'on lui donne. Brumoi la compare à un édifice qu'il faut embrasser d'un coup d'œil ; & quel édifice, dans son vrai point de vûe, n'embrasse-t-on pas d'un coup d'œil, si l'ensemble en est régulier ? Si donc un poète avoit entrepris de chanter l'enlèvement d'Hélène vengé par la ruine de Troie, & que, depuis les noces de Ménélas jusqu'au partage des captives, tout fût intéressant, comme quelques livres de l'*Iliade* & le second de l'*Énéide*; l'action auroit duré dix ans, & le poème ne seroit pas trop long.

Nous avons des romans bien plus longs que le plus long poème; & par le seul intérêt qui nous y attache, les incidents multipliés en sont tous très-distinctement gravés dans notre souvenir.

Il n'en est pas de même de l'action dramatique. Dans le *Récit*, on peut franchir dix années en un seul vers; mais dans le Drame, tout est

présent & tout se passe comme dans la nature. Il seroit donc à souhaiter que la durée fictive de l'action pût se borner au temps du spectacle; mais c'est être ennemi des arts & du plaisir qu'ils causent, que de leur imposer des lois, qu'ils ne peuvent suivre sans se priver de leurs ressources les plus fécondes & de leurs plus touchantes beautés. Il est des licences heureuses, dont le Public convient tacitement avec les poètes, à condition qu'ils les employent à lui plaire & à le toucher; de ce nombre est l'extension feinte & supposée du temps réel de l'action théatrale. De l'aveu des grecs, elle pouvoit comprendre une demi-révolution du soleil, c'est à dire, un jour. Nous avons accordé les vingt quatre heures, & le vide de nos entr'actes est favorable à cette licence; car il est bien plus facile d'étendre en idée un intervalle que rien ne mesure sensiblement, qu'il ne l'étoit de prolonger un intermède occupé par le chœur, & mesuré par le chœur même.

A la faveur de la distraction que l'intervalle vide d'un acte à l'autre occasionne, on est donc convenu d'étendre à l'espace de vingt quatre heures le temps fictif de l'action; & c'est communément assez, vu la rapidité, la chaleur que doit avoir l'action théatrale. Mais si les espagnols & les anglois ont porté à l'excès la licence contraire, il me semble que, sans supposer, comme eux, des années écoulées dans l'espace de trois heures, il devroit au moins être permis de supposer, si un beau sujet le demande, qu'il s'est écoulé plus d'un jour; & de cette liberté, rachetée par de grands effets qu'elle rendroit possibles, il n'y auroit jamais à craindre & à réprimer que l'abus.

La même continuité d'action, qui, chez les grecs, lioit les actes l'un à l'autre, & qui forçoit l'*Unité* de temps, n'auroit pas dû permettre de changer de lieu; les grecs ne laissoient pourtant pas de se donner quelquefois cette licence, comme on le voit dans les *Euménides*, où le second acte se passe à Delphes, & le troisième à Athènes. Pour la Comédie, elle se permettoit, sans aucune contrainte, le changement de lieu, & avec plus d'invraisemblance: car, au moins dans la Tragédie, les grecs supposoient, comme nous, que le spectateur ne voyoit l'action que des ieux de la pensée; & en effet, il est sans exemple que, dans la Tragédie grèque, les personnages ayent adressé la parole au Public, ou qu'ils ayent fait semblant de le voir ou d'en être vus; au lieu que, dans la Comédie grèque, à chaque instant le chœur s'adresse à l'assemblée, & par là, le lieu fictif de la scène & le lieu réel du spectacle sont identifiés, de façon que l'un ne peut changer sans que l'autre change, & qu'en même temps que l'action se déplace, le spectateur doit croire se déplacer aussi.

Il n'en est pas de même de notre Théâtre: soit dans le Tragique soit dans le Comique, le spectateur n'est censé voir l'action qu'en idée, & l'action est supposée n'avoir pour témoins que les acteurs qui sont en scène. Or dans cette hypothèse, non seulement je regarde le changement de lieu comme une licence permise; mais je fais plus, je nie que ce soit une licence pour nous. L'entr'acte, je viens de le dire, est comme une absence & des acteurs & des spectateurs. Les acteurs peuvent donc avoir changé de lieu d'un acte à l'autre: & les spectateurs n'ayant point de lieu fixe, ils sont en esprit où se passe l'action; si elle change, ils changent avec elle.

Ce qui doit être vraisemblable, c'est que l'action ait pu se déplacer; & pour cela il faut un intervalle. Ce n'est donc presque jamais d'une scène à l'autre, mais seulement d'un acte à l'autre, que peut s'opérer le changement de lieu.

Je sais bien que, pour le faciliter au milieu d'un acte, on peut rompre l'enchaînement des scènes, & laisser le théâtre vide un instant; mais cet instant ne suffiroit point à la vraisemblance, si les mêmes acteurs qu'on vient de voir repassoient incontinent dans le nouveau lieu de la scène. Après tout, ce n'est pas trop géner les poètes, que d'exiger d'eux à la rigueur l'*Unité* de lieu pour chaque acte, & la possibilité morale du passage d'un lieu à un autre dans l'intervalle supposé.

La plus longue durée qu'on suppose à l'entr'acte est celle d'une nuit; le trajet possible dans une nuit est donc la plus grande distance qu'il soit permis de supposer franchie dans l'intervalle d'un acte à l'autre: ainsi, par degrés, la mesure du temps que l'on peut donner aux intervalles de l'action, détermine l'éloignement des lieux où l'on peut transporter la scène. Une règle plus sévère priveroit la Tragédie d'un grand nombre de beaux sujets, ou l'obligeroit à les mutiler. On voit même que les poètes qui ont voulu s'astreindre à l'*Unité* de lieu rigoureuse, ont bien souvent forcé l'action d'une manière plus opposée à la vraisemblance que ne l'eût été le changement de lieu: car au moins ce changement ne trouble l'illusion qu'un instant; au lieu que, si l'action se passe où elle n'a pas dû se passer, l'idée du lieu & celle de l'action se combattent sans cesse: or la vérité relative dépend de l'accord des idées, & l'illusion ne peut être où la vraisemblance n'est pas.

Il falloit, dit Brumoi, en parlant du Théâtre grec, *que l'action, pour être vraisemblable, se passât sous les ieux & par conséquent dans un même lieu.* Il auroit donc fallu que le lieu de l'action fût la place d'Athènes: car si l'action se passoit à Delphes, comment pouvoit-elle se passer sous les ieux des athéniens? *Le spectateur*, ajoûte le même, *ne sauroit s'abuser assez grossièrement sur le lieu de la scène, pour s'imaginer qu'il passe d'un palais à une plaine, ou d'une ville dans une autre, tandis qu'il se voit enfermé dans un lieu déterminé.* Ainsi, Brumoi prétend qu'*il faut que la scène se voye, & par conséquent*

qu'elle soit bornée, non pas en général dans l'enceinte d'une ville, d'un camp, d'un palais, mais dans un endroit limité d'un palais, d'une ville, ou d'un camp. Voilà une belle théorie !

Et de sa place le spectateur voit-il cet endroit du camp ou de la ville ? Non : car sa place est toujours l'amphithéâtre d'Athènes ; & l'endroit de la scène est en Aulide, à Delphes, à Mycène, en Tauride, *&c.* Il s'y transporte donc en esprit dès le premier acte. Or ce premier pas fait, pourquoi le second, le troisième, lui couteroient-ils davantage ? Et si, dans les actes suivants, il est besoin qu'il se transporte en esprit dans un autre lieu, pourquoi s'y refuseroit-il ? La même vivacité d'imagination qui le rend présent à ce qui se passe dans la ville, lui manquera-t-elle pour voir ce qui se passe dans le camp & pour y être présent de même ? Sans cette illusion, tout spectacle est absurde ; mais on se la fait sans effort, & la vraisemblance n'y manque que lorsque, la scène étant continue & sans intervalle, le changement de lieu s'opère maladroitement & sans qu'aucune distraction du spectateur le favorise.

C'étoit là réellement le grand obstacle que trouvoient les grecs au changement de lieu : aussi se le permettoient-ils rarement dans la Tragédie. Que fesoient-ils donc ? Il fesoient d'autres fautes contre la vraisemblance ; ils ne changeoient pas de lieu, mais ils réunissoient dans un même lieu ce qui devoit se passer en des lieux différents. La scène étoit un endroit public, un espace vague, un temple, un vestibule, une place, un camp, quelquefois même un grand chemin. L'aire du théâtre répondoit en même temps à plusieurs édifices, d'où les acteurs sortoient pour dire au peuple, qui composoit le chœur, ce qu'ils auroient dû rougir de s'avouer à eux-mêmes.

Si donc nous avons perdu quelque chose à la suppression du chœur, qui, chez les grecs, remplissoit les vides de l'action ; du moins y avons-nous gagné la liberté du changement de lieu, que l'entr'acte nous facilite.

Il est aisé de sentir à présent combien porte à faux ce que dit Dacier, que » les actions de nos » tragédies ne sont presque plus des actions visi- » bles ; qu'elles se passent la plupart dans des » chambres & des cabinets ; que les spectateurs n'y » doivent pas plus entrer que le chœur ; & qu'il » n'est pas naturel que les bourgeois de Paris voyent » ce qui se passe dans les cabinets des princes ». Il trouvoit sans doute plus naturel que les bourgeois d'Athènes vissent du théâtre de Bacchus ce qui se passoit sous les murs de Troie ? Comment Dacier n'a-t-il pas compris que, quel que soit le lieu de la scène, un palais, un temple, une place publique, si le spectateur étoit censé y être & voir les acteurs, les acteurs seroient censés le voir ? Nous ne sommes, je le répète, présents à l'action qu'en idée ; & comme il n'en coute rien de se transporter de Paris au Capitole dès le premier acte, il en coute encore moins, dans l'intervalle du premier au second, de passer du Capitole dans la maison de Brutus.

Le plus grand avantage du changement de lieu est de rendre visibles des tableaux, des situations pathétiques, qui sans cela n'auroient pu se retracer qu'en récit. Mais il faut bien se souvenir que ces tableaux ne sont faits que pour donner lieu au dèvelopement des passions ; que, s'ils sont trop accumulés en se succédant, ils s'effacent l'un l'autre ; que l'émotion qu'ils nous causent ne se nourrit que des sentiments qu'ils font naître dans l'âme même des acteurs ; & qu'interrompre cette émotion avant qu'elle ait pu se répandre & qu'on ait eu le temps de s'y livrer & d'en jouïr, c'est faire au cœur la même violence qu'on fait à l'oreille, lorsqu'on éteint mal à propos le son d'un corps harmonieux. Une tragédie composée de ces mouvements brusques, sans suite & sans gradations, est un assemblage de germes dont aucun n'a le temps d'éclore. L'invention des tableaux est donc une partie essencielle du génie du poète ; mais ce n'est ni la seule ni la plus importante. La Tragédie est la peinture du jeu des passions, & non pas du jeu des hasards.

On n'a pas toujours, ni partout, reconnu comme indispensable la règle des *Unités ;* on sait que, sur le Théâtre anglois & sur le Théâtre espagnol, elle est violée en tous points & contre toute vraisemblance. Il en étoit de même sur notre Théâtre avant Corneille ; & non seulement l'*Unité* de lieu n'y étoit pas observée, mais elle y étoit interdite. Le Public se plaisoit au changement de scène ; il vouloit qu'on le divertît par la variété des décorations, comme par la diversité des incidents & des aventures ; & lorsque Mairet donna la *Sophonisbe*, il eut bien de la peine à obtenir des comédiens qu'il lui fût permis d'y observer l'*Unité* de lieu.

On s'est enfin généralement accordé sur l'*Unité* d'action pour la Tragédie ; mais à l'égard de l'Épopée, la question a été problématique & indécise jusqu'à nos jours. A l'autorité d'Aristote & à l'exemple d'Homère & de Virgile, on a opposé le succès de l'Arioste, qui, ayant négligé cette règle, n'en est pas moins lu & relu, dit Le Tasse, » par les personnes de tout âge & de tout sexe : » qui plaît à tout le monde, que tout le monde » loue ; qui revit & rajeunit sans cesse dans sa » renommée, & vole glorieusement, de bouche en » bouche, chez toutes les nations du monde ».

Le Tasse, après avoir rendu ce beau témoignage à l'Arioste, ne laisse pourtant pas de se décider pour l'*Unité* d'action. » La fable, dit-il, est la » forme du poème ; s'il y a plusieurs fables, il » y aura plusieurs poèmes ; si chacun d'eux est » parfait, leur assemblage sera immense ; & » si chacun d'eux est imparfait, il valoit mieux » n'en faire qu'un qui fût complet & régulier ».

Gravina est du nombre de ceux qui pensoient que le Poëme épique étoit dispensé de l'*Unité* d'action; & la raison qu'il en donne suffiroit seule pour faire sentir son erreur.

J'avouerai, avec lui, qu'un poème qui embrasse plusieurs actions ne laisse pas d'être un poème; mais la question est de savoir si ce poème est bien composé : or quelques beautés qu'il puisse avoir d'ailleurs, quelques succès qu'elles obtiennent, il est certain que la duplicité ou la multiplicité d'action divise l'intérêt & par conséquent l'affoiblit.

La Motte prétend que, dans l'Épopée, l'*Unité* des personnages supplée à l'*Unité* d'action, & qu'elle suffit à l'Épopée. Distinguons, pour plus de clarté, dans l'intérêt même de l'action, l'*Unité* collective & l'*Unité* progressive. L'*Unité* collective consiste à réunir tous les vœux en un point, & à décider dans l'âme du lecteur ou du spectateur ce qu'il doit désirer ou craindre. Toutes les fois qu'on nous présente des hommes opposés d'intérêts, dont les succès sont incompatibles, & dont l'un ne peut être heureux que par la perte ou le malheur de l'autre : notre cœur choisit, de lui-même & sans le secours de la réflexion, celui dont la bonté ou la vertu est le plus digne de nous attacher; & nous nous mettons à sa place. Dès lors tout ce qui le touche nous est personnel; notre âme passe dans la sienne : voilà l'intérêt décidé. Si les deux partis opposés nous présentent des personnages intéressants & qui balancent notre affection, ou le bonheur de l'un est incompatible avec celui de l'autre, ou ils peuvent se concilier. Dans le premier cas, l'intérêt se partage & s'affoiblit dans ses alternatives; dans le second, notre inclination prend une direction moyenne, & se termine au point où les deux partis peuvent enfin se réunir. Le poète doit avoir grand soin de rendre ce point de réunion sensible : c'est de là que dépend la décision de nos vœux, & ce qu'on appelle *Unité d'intérêt*. Enfin si les partis opposés nous sont odieux ou indifférents l'un & l'autre, nous les livrons à eux-mêmes, sans nous attacher à leur sort; c'est la guerre des vautours : alors il n'y a d'autre intérêt que celui de la curiosité, qui se réduit à peu de chose. Il s'ensuit que, dans toute composition intéressante, il doit y avoir au moins un parti fait pour gagner notre bienveillance : mais qu'il n'y ait dans ce parti qu'une seule personne ou qu'il y en ait mille, cela est égal; l'*Unité* de vœu fera l'*Unité* d'intérêt, & c'est l'*Unité* collective.

L'*Unité* progressive est autre chose : elle consiste à fixer le désir, la crainte, l'espérance, en un mot l'attente inquiète du spectateur ou du lecteur sur *un seul* point, sur *un* évènement *unique*, qui soit la solution du problême & le dénoûment de l'action. Dans la Tragédie des *Horaces*, quel aura été le succès du combat? voilà l'objet de notre attente; dès qu'on le sait, tout est fini. Après cela, que le meurtre de Camille soit puni ou soit pardonné, c'est un nouveau problême, une nouvelle action, un nouvel objet d'espérance ou de crainte : cet évènement naît de l'autre, il en est dépendant; mais il n'y a point d'*Unité*.

Il est vrai que l'*Unité* de personne supplée en quelque chose à l'*Unité* progressive de l'action : mais si les accidents réunis sur le même personnage ne se terminent pas à *un seul* dénoûment, l'intérêt de chaque situation cesse au moment qu'il en sort : nouvel incident, nouvelle inquiétude; nouveau péril, nouvelle crainte; nouveau malheur, nouvelle pitié. D'un poème tissu d'incidents détachés, l'intérêt peut donc renaître d'instants en instants; mais alors la crainte, la pitié, l'inquiétude s'évanouissent à la solution de chacun de ces nœuds : & s'il y a une action principale, elle devient indifférente. Pour réunir les intérêts épisodiques, il faut donc qu'elle en soit le centre, c'est à dire que l'évènement qui doit la terminer dépende des incidents, & que chacun d'eux fasse partie ou des moyens ou des obstacles.

Le Tasse a peint l'*Unité* d'action par une grande & belle image. » Le monde, qui renferme dans son » sein tant de choses si différentes, n'a cependant » qu'une forme, qu'une essence : c'est par *un seul* » & même nœud que toutes ses parties sont liées avec » une harmonie qui a l'apparence de la discorde; & » quoique dans sa structure il ne manque rien, il n'y a » pourtant rien qui ne concourre à son utilité & à » son ornement ».

Mais dans cette image on ne voit que ce qui contribue au succès de l'action, l'on n'y voit pas ce qui le retarde & le rend douteux ou pénible : or l'*Unité* dépend du concours des obstacles, comme de celui des moyens. Du reste, l'alternative proposée par le Tasse, que toutes les parties du Poëme soient, comme dans le méchanisme du monde, ou de nécessité ou de simple agrément; cette alternative donne aux poètes une liberté dont ils ont abusé souvent. Je sais qu'on ne doit pas exiger, dans le tissu de l'Épopée, des liaisons aussi étroites, aussi intimes, que dans celui de la Tragédie : mais encore faut-il que les parties fassent un Tout, & que les détails forment un ensemble. L'épisode d'Armide est l'exemple de la liberté légitime dont les poètes peuvent user. La délivrance des lieux saints est l'action de ce poème; & les charmes d'une enchanteresse, qui prive l'armée de Godefroi de ses héros les plus vaillants, concourent à nouer l'action en même temps qu'ils l'embellissent; au lieu que l'épisode d'Olinde & de Sophronie, quoique touchant en lui-même, est hors d'œuvre & ne tient à rien.

Pope compare le Poëme épique à un jardin. » La principale allée est grande & longue, & il » y a de petites allées où l'on va quelquefois se » délasser, qui tendent toutes à la grande ». Si l'on considère ainsi l'Épopée, il est évident qu'il n'y a plus cette *Unité* d'où dépend l'intérêt : car

d'allée en allée le jardin de Pope sera bientôt un labyrinthe; & comme il n'en est aucune que l'on ne pût supprimer sans changer la grande, il n'en est aucune aussi qui ne pût mener à de nouvelles routes multipliées à l'infini. J'aime mieux l'image du fleuve dont les obstacles prolongent le cours, mais qui, dans ses détours les plus longs, ne cesse de suivre sa pente; il se partage en rameaux, forme des îles qu'il embrasse, reçoit des torrents, des ruisseaux, de nouveaux fleuves dans son sein; mais soit qu'il entre dans l'Océan par une ou plusieurs embouchures, c'est toujours le même fleuve qui suit la même impulsion.

(¶ Montagne, avec ce sens profond & ce goût naturel dont il étoit doué, a parlé du mérite de la simplicité, de l'*Unité*, dans l'action épique & dramatique, comme nous ferions aujourdhui. Il disoit de Virgile & de l'Arioste, *Celui-là, on le voit aller à tire d'aîle, d'un vol haut & ferme, suivant toujours sa pointe; cettui-ci, voleter & sauteler de conte en conte, comme de branche en branche, ne se fiant à ses aîles que pour une bien courte traverse, & prendre pied à chaque bout de champ, de peur que l'haleine & la force lui faille: Excursusque breves tentat.* Aussi ne pouvoit-il souffrir *la bêtise & la stupidité barbaresque de ceux qui, à cette heure, comparoient l'Arioste à Virgile.*

Il n'étoit pas moins choqué du mauvais goût *de ceux qui apparioient Plaute, à Térence;* mais ce qui le blessoit bien davantage dans les fesseurs de comédies de son temps, c'étoit de voir qu'ils employoient *trois ou quatre arguments de celle de Térence ou de Plaute pour en faire un des leurs. Ils entassent*, dit-il, *en une seule comédie cinq ou six contes de Bocace. Ce qui les fait ainsi se charger de matière, c'est la défiance qu'ils ont de pouvoir se soutenir de leurs propres grâces. Il faut qu'ils trouvent un corps où s'appuyer; & n'ayant pas, du leur, assez de quoi nous arrêter, ils veulent que le conte nous amuse. Il en va de mon auteur* (de Térence) *tout au contraire: les perfections & beautés de sa façon de dire nous font perdre l'appétit de son sujet; sa gentillesse & sa mignardise nous retiennent partout. Il est partout si plaisant*, liquidus, puroque simillimus amni, *& nous remplit tant l'âme de ses grâces, que nous en oublions celles de sa fable.*

Montagne auroit fait, comme on voit, peu de cas de tous ces drames pantomimes, où, de notre temps comme du sien, on fait sans cesse agir ses personnages, pour s'épargner la peine de les faire parler. Il auroit dit de ces compositeurs de tableaux mouvants, & d'intrigues échafaudées: *A mesure qu'ils ont moins d'esprit, il leur faut plus de corps: ils montent à cheval, parce qu'ils ne sont pas assez forts sur leurs jambes: tout ainsi qu'en nos bals, ces hommes de vile condition qui en tiennent école, pour ne pouvoir représenter le port & la décence de notre Noblesse, cherchent à se recommander par des sauts périlleux, & autres mouvements étranges & bâtelaresques.*) (Essais, L. II, ch. x.) (*M. Marmontel.*)

*USAGE, s. m. *Grammaire.* La différence prodigieuse de mots dont se servent les différents peuples de la terre pour exprimer les mêmes idées; la diversité des constructions, des idiotismes, des phrases qu'ils emploient dans les cas semblables, & souvent pour peindre les mêmes pensées; la mobilité même de toutes ces choses, qui fait qu'une expression reçue en un temps est rejetée en un autre dans le même langage, ou que deux constructions différentes des mêmes mots y présentent des sens qui quelquefois n'ont entre eux aucune analogie, comme *grosse femme* & *femme grosse*, *sage femme* & *femme sage*, *honnête homme* & *homme honnête*, &c: tout cela démontre assez qu'il y a bien de l'arbitraire dans les langues, que les mots & les phrases n'y ont que des significations accidentelles, que la raison est insuffisante pour les faire deviner, & qu'il faut recourir à quelque autre moyen pour s'en instruire. Ce moyen unique de se mettre au fait des locutions qui constituent la langue, c'est l'*Usage*. » Tout est *Usage* dans les » langues (*voyez* Langue, *init.*); le matériel » & la signification des mots, l'analogie & l'ano- » malie des terminaisons, la servitude ou la liberté » des constructions, le purisme ou le barbarisme des » ensembles ». C'est pourquoi j'ai cru devoir définir une Langue, la Totalité des *Usages* propres à une nation pour exprimer les pensées par la voix.

» Il n'y a nul objet, dit le P. Buffier (*Gramm. franç. n°.* 26), » dont il soit plus aisé & plus » commun de se former l'idée, que de l'*Usage* » [en général]; & il n'y a nul objet dont il soit » plus difficile & plus rare de se former une idée » exacte que de l'*Usage* par raport aux langues ». Ce n'est pas précisément de l'*Usage* des langues qu'il est difficile & rare de se former une idée exacte; c'est des caractères du bon *Usage* & de l'étendue de ses droits sur le langage. Les recherches du P. Buffier en sont la preuve, puisqu'après avoir annoncé cette difficulté, il entre en matière en commençant par distinguer le bon & le mauvais *Usage*, & ne s'occupe ensuite que des caractères du bon & de son influence sur le choix des expressions.

» Si ce n'est autre chose, dit Vaugelas, en parlant des *Usages* des langues (*Rem.* Préf. *art.* ij, *n°.* 1), » si ce n'est autre chose, comme quel- » ques-uns se l'imaginent, que la façon ordinaire » de parler d'une nation dans le siège de son Em- » pire; ceux qui y sont nés & élevés n'auront qu'à » parler le langage de leurs nourrices & de leurs » domestiques, pour bien parler la langue du » pays . . . Mais cette opinion choque tellement » l'expérience générale, qu'elle se réfute d'elle- » même . . . Il y a sans doute, continue-t-il (*n°.* 2), » deux sortes d'*Usages*, un *bon* & un

» *mauvais*. Le mauvais se forme du plus grand » nombre de personnes, qui presque en toutes choses » n'est pas le meilleur : & le bon, au contraire, » est composé, non pas de la pluralité, mais de » l'élite des voix; & c'est véritablement celui que » l'on nomme le maître des langues, celui qu'il » faut suivre pour bien parler & pour bien écrire ».

Ces réflexions de Vaugelas sont très-solides & très-sages; mais elles sont encore trop générales pour servir de fondement à la définition du bon *Usage*, qui est, dit-il (*n°*. 3), *la façon de parler de la plus saine partie de la Cour, conformément à la façon d'écrire de la plus saine partie des auteurs du temps*.

» Quelque judicieuse, reprend le P. Buffier (*n°*. 32), » que soit cette définition, elle peut » devenir encore l'origine d'une infinité de diffi- » cultés : car dans les contestations qui peuvent » s'élever au sujet du langage, quelle sera *la plus* » *saine partie de la Cour & des écrivains du* » *temps?* Certainement si la contestation s'élève » à la Cour ou parmi les écrivains, chacun des deux » partis ne manquera pas de se donner pour *la* » *plus saine partie* . . . . . Peut-être feroit-on mieux, ajoûte-t-il (*n°*. 33), » de substituer, dans » la définition de M. de Vaugelas, le terme » de *plus grand nombre* à celui de *la plus saine* » *partie*. Car enfin là où le plus grand nombre » de personnes de la Cour s'accorderont à parler » comme le plus grand nombre des écrivains de » réputation, on pourra aisément discerner quel est » le [bon] *Usage*. *La plus nombreuse partie* est » quelque chose de palpable & de fixe, au lieu *que* » *la plus saine partie* peut souvent devenir insensible » & arbitraire ».

Cette observation critique du savant jésuite est très-bien fondée; mais il ne corrige qu'à demi la définition de Vaugelas. *La plus nombreuse partie* des écrivains rentre communément dans la classe désignée par Vaugelas, comme n'étant pas la meilleure; & pour juger avec certitude du bon *Usage*, il faut effectivement indiquer la portion la plus saine des auteurs, mais lui donner des caractères sensibles, afin de n'en pas abandonner la fixation au gré de ceux qui auroient des doutes sur la langue. Or il est constant que c'est la voix publique de la Renommée qui nous fait connoître les meilleurs auteurs qui se sont rendus célèbres par leur exactitude dans le langage. C'est donc d'après ces observations que je dirois que le bon *Usage* est *la Façon de parler de la plus nombreuse partie de la Cour, conformément à la façon d'écrire de la plus nombreuse partie des auteurs les plus estimés du temps*.

Ce n'est point un vain orgueil qui ôte à la multitude le droit de concourir à l'établissement du bon *Usage*, ni une basse flatterie qui s'en raporte à la plus nombreuse partie de la Cour; c'est la nature même du langage.

La Cour est, dans la société soumise au même Gouvernement, ce que le cœur est dans le corps animal; c'est le principe du mouvement & de la vie. Comme le sang part du cœur, pour se distribuer par les canaux convenables jusqu'aux extrémités du corps animal, d'où il est ensuite reporté au cœur, pour y reprendre une nouvelle vigueur & vivifier encore les parties par où il repasse continuellement aux extrémités; ainsi la justice & la protection partent de la Cour, comme de la première source, pour se répandre, par le canal des lois, des tribunaux, des magistrats, & de tous les officiers préposés à cet effet, jusqu'aux parties les plus éloignées du corps politique, qui, de leur côté, adressent à la Cour leurs sollicitations, pour y faire connoître leurs besoins & y ranimer la circulation de protection & de justice, que leur soumission & leurs charges leur donnent droit d'en attendre.

Or le langage est le lien nécessaire & fondamental de la société, qui n'auroit, sans ce moyen admirable de communication, aucune consistance durable ni aucun avantage réel. D'ailleurs il est de l'équité que le foible employe, pour faire connoître ses besoins, les signes les plus connus du protecteur à qui il s'adresse, s'il ne veut courir le risque de n'être ni entendu ni secouru. Il est donc raisonnable que la Cour, protectrice de la nation, ait, dans le langage national, une autorité prépondérante; à la charge également raisonnable que la partie la plus nombreuse de la Cour l'emporte sur la partie la moins nombreuse, en cas de contestation sur la manière de parler la plus légitime.

» Toutefois, dit Vaugelas (*ibid. n°*. 4), » quelque avantage que nous donnions à la Cour, » elle n'est pas suffisante toute seule pour servir » de règle; il faut que la Cour & les bons au- » teurs y concourent : & ce n'est que de cette con- » formité qui se trouve entre les deux, que l'*Usage* » s'établit ». C'est que, comme je l'ai remarqué plus haut, le commerce de la Cour & des parties du corps politique soumis à son Gouvernement, est essenciellement réciproque. Si les peuples doivent se mettre au fait du langage de la Cour, pour lui faire connoître leurs besoins & en obtenir justice & protection; la Cour doit entendre le langage des peuples, afin de leur distribuer avec intelligence la protection & la justice qu'elle leur doit, & les lois qu'elle a droit en conséquence de leur imposer.

» Ce n'est pas pourtant, continue Vaugelas (*ibid. n°*. 5), » que la Cour ne contribue in- » comparablement plus à l'*Usage* que les auteurs, » ni qu'il y ait aucune proportion de l'un à l'autre... » Mais le consentement des bons auteurs est comme » le sceau, ou une vérification qui autorise [qui » constate] le langage de la Cour, qui marque » le bon *Usage* & décide celui qui est dou- » teux ».

» Dans une nation où l'on parle une même langue (Buffier, n°s. 30, 31), & où il y a néanmoins » plusieurs États, comme seroient l'Italie & l'Alle- » magne; chaque État peut prétendre à faire, aussi » bien qu'un autre État, la règle du bon *Usage*. » Cependant il y en a certains auxquels un con- » sentement au moins tacite de tous les autres » semble donner la préférence; & ceux-là d'ordi- » naire ont quelque supériorité sur les autres. » Ainsi, l'italien qui se parle à la Cour du pape, » semble d'un meilleur *Usage* que celui qui se » parle dans le reste de l'Italie. [à cause de la prééminence de l'autorité spirituelle, qui fait de Rome comme la capitale de la République chrétienne, & qui sert même à augmenter l'autorité temporelle du pape]. » Cependant la Cour du » grand duc de Toscane paroît balancer sur ce » point la Cour de Rome; parce que les toscans » ayant fait diverses réflexions & divers ouvrages » sur la langue italienne, & en particulier un » Dictionnaire qui a eu un grand cours [celui de » l'Académie de la Crusca], ils se sont aquis par là » une réputation, que les autres contrées d'Italie » ont reconnue bien fondée, excepté néanmoins sur » la prononciation: car la mode d'Italie n'autorise » point autant la prononciation toscane que la pro- » nonciation romaine ».

Ceci prouve de plus en plus combien est grande sur l'*Usage* des langues l'autorité des gens de Lettres distingués; c'est moins à cause de la souveraineté de la Toscane, qu'à cause de l'habileté reconnue des toscans, que leur dialecte est parvenu au point de balancer le dialecte romain: & il l'emporte en effet en ce qui concerne le choix & la propriété des termes, les constructions, les idiotismes, les tropes, & tout ce qui peut être perfectionné par une raison éclairée; au lieu que la Cour de Rome l'emporte à l'égard de la prononciation, parce que c'est surtout une affaire d'agrément, & qu'il est indispensable de plaire à la Cour pour y réussir.

Il sort de là même une autre conséquence très-importante; c'est que les gens de Lettres les plus autorisés par le succès de leurs ouvrages, doivent surtout être en garde contre les surprises d'un néologisme absurde ou d'un néographisme déraisonnable, qui sont les ennemis les plus dangereux du bon *Usage* de la langue nationale: c'est aux habiles écrivains à maintenir la pureté du langage, qui a été l'instrument de leur gloire, & dont l'altération peut les faire insensiblement rentrer dans l'oubli. *Voyez* NÉOLOGIQUE, NÉOLOGISME, *&* NÉOGRAPHISME.

Par raport aux langues mortes, l'*Usage* ne peut plus s'en fixer que par les livres qui nous restent du siècle auquel on s'attache; & pour décider le siècle du meilleur *Usage*, il faut donner la préférence à celui qui a donné naissance aux auteurs reconnus pour les plus distingués, tant par les nationaux que par les suffrages unanimes de la Postérité. C'est à ces titres que l'on regarde comme le plus beau siècle de la langue latine, le siècle d'Auguste, illustré par les Cicéron, les César, les Salluste, les Népos, les Tite-Live, les Lucrèce, les Horace, les Virgile, *&c.*

Dans les langues vivantes, le bon *Usage* est douteux ou déclaré.

L'*Usage* est douteux, quand on ignore quelle est ou doit être la pratique de ceux dont l'autorité, en ce cas, seroit prépondérante.

L'*Usage* est déclaré, quand on connoît avec évidence la pratique de ceux dont l'autorité, en ce cas, doit être prépondérante.

I. L'*Usage* ayant & devant avoir une égale influence sur la manière de parler & sur celle d'écrire, précisément par les mêmes raisons; de là viennent plusieurs causes qui peuvent le rendre douteux.

1°. » Lorsque la prononciation d'un mot est » douteuse, & qu'ainsi l'on ne sait comment on » le doit prononcer . . . il faut de nécessité que » la façon dont il se doit écrire le soit aussi.

2°. » La seconde cause du doute de l'*Usage*, c'est » la rareté de l'*Usage*. Par exemple, il y a de » certains mots dont on use rarement; & à cause » de cela, on n'est pas bien éclairci de leur genre, » s'il est masculin ou féminin; de sorte que, comme » on ne sait pas bien de quelle façon on les lit, » on ne sait pas bien aussi de quelle façon il les » faut écrire: comme tous ces noms, *épigramme*, » *épitaphe*, *épithète*, *epithalame*, *anagramme*, » & quantité d'autres de cette nature, surtout ceux » qui commencent par une voyelle, comme ceux- » ci; parce que la voyelle de l'article qui va » devant se mange & ôte la connoissance du genre » masculin ou féminin: car quand on prononce » ou qu'on écrit l'*épigramme* ou *une épigramme* [qui se prononce comme *un épigramme*], » l'oreille » ne sauroit juger du genre ». *Rem.* de Vaugelas, *Préf. art. IV*, n°. 2.

Si le doute où l'on est sur l'*Usage* procède de la prononciation qui est équivoque, il faut consulter l'orthographe des bons auteurs, qui, par leur manière d'écrire, indiqueront celle dont on doit prononcer.

Si ce moyen de consulter manque à cause de la rareté des témoignages, ou même à cause de celle de l'*Usage*; il faut recourir alors à l'Analogie pour décider le cas douteux par comparaison: car l'*Analogie* n'est autre chose que l'extension de l'*Usage* à tous les cas semblables à ceux qu'il a décidés par le fait. On dit, par exemple, *Je vous prends tous* A PARTIE, & non *à parties:* donc par Analogie il faut dire, *Je vous prends tous* A TÉMOIN, & non *à témoins*, parce que *témoin*, dans ce second exemple, est un nom abstractif, comme *partie* dans le premier; & la preuve qu'il est abstractif quelquefois & équivalent à *témoignage*, c'est que l'on dit, *En témoin de quoi j'ai signé*, &c; c'est à dire, *en témoignage de quoi*, ou, comme on dit encore, *en foi de quoi*, &c.

La

La même Analogie, qui doit éclairer l'*Usage* dans les cas douteux, doit le maintenir aussi contre les entreprises du néographisme. On écrit, par exemple, *temporel*, *temporiser*, où la lettre *p* est nécessaire; c'est une raison pressante pour la conserver dans le mot *temps*, plus tôt que d'écrire *tems*, du moins jusqu'à ce que l'*Usage* soit devenu général sur ce dernier article. Ceux qui ont entrepris de supprimer au pluriel le *t* des noms & des adjectifs terminés en *nt*, comme *garant*, *élément*, *savant*, *prudent*, &c, n'ont pas pris garde à l'Analogie, qui réclame cette lettre au pluriel, parce qu'elle est nécessaire au singulier, & même dans les autres dérivés; comme *garantie*, *garantir*, *élémentaire*, *savante*, *savantasse*, *prudente*: ainsi, tant que l'*Usage* contraire ne sera pas devenu général, les écrivains sages garderont *garants*, *éléments*, *savants*, *prudents*.

II. L'*Usage* déclaré est général ou partagé: *général*, lorsque tous ceux, dont l'autorité fait poids, parlent ou écrivent unanimement de la même manière; *partagé*, lorsqu'il y a deux manières de parler ou d'écrire également autorisées par les gens de la Cour & par des auteurs distingués dans le temps.

1°. A l'égard de l'*Usage* général, il ne faut pas s'imaginer qu'il le soit au point, que chacun de ceux qui parlent ou qui écrivent le mieux, parlent ou écrivent en tout comme tous les autres. » Mais, dit le P. Buffier (*n°*. 35), » si quelqu'un s'écarte, » en des points particuliers, ou de tous, ou pres- » que de tous les autres; alors il doit être censé » ne pas bien parler en ce point-là même. Du » reste, il n'est homme si versé dans une langue à » qui cela n'arrive ». [Mais on ne doit jamais se permettre volontairement, soit de parler soit d'écrire d'une manière contraire à l'*Usage* déclaré; autrement, on s'expose ou à la pitié qu'excite l'ignorance, ou au blâme & au ridicule que mérite le néologisme.]

Les témoins les plus sûrs de l'*Usage* déclaré, dit encore le P. Buffier (*n°*. 36), » sont les livres » des auteurs qui passent communément pour bien » écrire, & particulièrement ceux où l'on fait des » recherches sur la langue; comme les Remarques, » les Grammaires, & les Dictionnaires qui sont » les plus répandus, surtout parmi les gens de » Lettres: car plus ils sont recherchés, plus c'est » une marque que le Public adopte & approuve leur » témoignage.

2°. » L'*Usage* partagé ... est le sujet de beau- » coup de contestations peu importantes (*Id. n.* 37.) » Faut-il dire *je puis* ou *je peux*, *je vais* ou *je* » *vas*, &c? . . . Si l'un & l'autre se dit par di- » verses personnes de la Cour & par d'habiles au- » teurs, chacun, selon son goût, peut employer » l'une ou l'autre de ces expressions. En effet, puis- » qu'on n'a nulle règle pour préférer l'une à l'autre, » vouloir l'emporter, dans ces points-là, sur ceux » qui sont d'un avis ou d'un goût contraire, n'est- » ce pas dire, *Je suis de la plus saine partie de* » *la Cour*, ou *de la plus saine partie des écri-* » *vains?* ce qui est une présomption puérile: car » enfin les autres croient avoir un goût aussi sain » & être aussi habiles à décider, & ne seront pas » moins opiniâtres à soutenir leurs décisions. Dès » qu'on est bien convaincu que des mots ne sont » en rien préférables l'un à l'autre, pourvu qu'ils » fassent entendre ce qu'on veut dire, & qu'ils ne » contredisent pas l'*Usage* qui est manifestement » le plus universel; pourquoi vouloir leur faire leur » procès, pour se le faire faire à soi-même par les » autres »?

Le P. Buffier consent néanmoins que chacun s'en raporte à son goût, pour se décider entre deux *Usages* partagés. Mais qu'est-ce que le goût, sinon un jugement déterminé par quelque raison prépondérante? & où faut-il chercher des raisons prépondérantes, quand l'autorité de l'*Usage* se trouve également partagée? L'Analogie est presque toujours un moyen sûr de décider la préférence en pareil cas; mais il faut être sûr de la bien reconnoître, & ne pas se faire illusion. Il est sage, dans ce cas, de comparer les raisonnements contraires des grammairiens, pour en tirer la connoissance de la véritable Analogie, & en faire son guide.

Pour se déterminer, par exemple, entre *je vais* & *je vas*, pour chacun desquels le P. Bouhours reconnoît (*Rem. nouv. tom. I*, *pag.* 580) qu'il y a de grands suffrages; Ménage donnoit la préférence à *je vais*, par la raison que les verbes *faire* & *taire* font *je fais* & *je tais*. Mais il est évident que c'est ici une fausse Analogie, & que, comme l'observe Thomas Corneille (*Note* sur la *Rem.* xxvj de Vaugelas), » *faire* & *taire* ne tirent point à » conséquence pour le verbe *aller* »; parce qu'ils ne sont pas de la même conjugaison, de la même classe analogique.

L'abbé Girard (*Vrais princ. disc.* viij, *tom. II*, *pag.* 80) penche pour *je vas*, par une autre raison analogique. » L'Analogie générale de la conjugai- » saison veut, dit-il, que la première personne » du présent de tous les verbes soit semblable à » la troisième, quand la terminaison en est féminine; » & semblable à la seconde tutoyante, quand la » terminaison en est masculine: *Je crie*, *il crie*; » *j'adore*, *il adore*; [*je souffre*, *il souffre*]; *je* » *pousse*, *il pousse*; . . . *je sors*, *tu sors*; *je vois*, » *tu vois*, &c ». Il est évident que le raisonnement de l'académicien est mieux fondé, l'Analogie qu'il consulte est vraiment commune à tous les verbes de notre langue; & il est plus raisonnable, en cas de partage dans l'autorité, de se décider pour l'expression analogique, que pour celle qui est anomale; parce que l'Analogie facilite le langage, & qu'on ne sauroit mettre trop de facilité dans le commerce qu'exige la sociabilité.

La même analogie peut favoriser encore *je peux* à l'exclusion de *je puis*; parce qu'à la seconde personne on dit toujours *tu peux*, et non pas *tu puis*, et que la troisième même, *il peut*, ne diffère alors

des deux premières que par le *t*, qui en est le caractère propre.

Il faut prendre garde, au reste, que je ne prétends autoriser les raisonnements analogiques que dans deux circonstances ; savoir, quand l'*Usage* est douteux, & quand il est partagé. Hors de là, je crois que c'est pécher en effet contre le fondement de toutes les langues, que d'opposer à l'*Usage* général les raisonnements même les plus vraisemblables et les plus plausibles ; parce qu'une langue est en effet la totalité des *Usages* propres à une nation pour exprimer la pensée par la parole (*voyez* LANGUE), & non pas le résulat des conventions réfléchies & symétrisées des philosophes ou des raisonneurs de la nation.

Ainsi, l'abbé Girard, qui a consulté l'Analogie avec tant de succès en faveur de *je vas*, en a abusé contre la lettre *x*, qui termine les mots *je veux*, *je peux*, *tu veux*, *tu peux*, « J'avoue l'*Usage*, » dit il (*ibid. pag.* 91), & en même temps l'in» différence de la chose pour l'essenciel des règles... » Si je m'éloigne dans certaines occasions des idées » de quelques grammairiens, c'est que j'ai at» tention de distinguer ce que la langue a de » réel, de ce que l'imagination y suppose par la » façon de la traiter, & le bon *Usage* du mau» vais, autant que je les *peus* connoître... Quant » à *s* au lieu d'*x* en cette occasion, j'ai pris ce » parti, parce que c'est une règle invariable que » les secondes personnes tutoyantes finissent par *s* » dans tous les verbes, ainsi que les premières per» sonnes quand elles ne se terminent pas en *e* muet ». Cet habile grammairien n'a pas assez pris garde qu'en avouant l'universalité de l'*Usage* qu'il condanne, il dément d'avance ce qu'il dit ensuite, que de terminer par *s* les secondes personnes tutoyantes, & les premières qui ne sont point terminées par un *e* muet, c'est, dans notre langue, un *Usage* invariable ; l'*Usage*, de son aveu, a varié à l'égard de *je peux* & *je veux*. Il réplique que ce dernier *Usage* est mauvais, & qu'il a attention à le distinguer du bon. C'est un vrai paralogisme ; l'*Usage* universel ne sauroit jamais être mauvais, par la raison toute simple, que tout ce qui est très-bon n'est pas mauvais, & que le souverain degré de la bonté de l'*Usage* est l'universalité.

(¶ Ce n'est pas, au reste, que je ne condanne, aussi bien que l'abbé Girard, les *x* qui terminent les mots *je veux*, *tu veux*, *je peux*, *tu peux*, & même les mots *aux*, *ceux*, *deux*, *eux*, *animaux*, *chevaux*, *heureux*, *jaloux* &c : je n'attaque ici que le défaut de son raisonnemeut. Ces *x* de la fin des mots, où elles ne représentent pas *cs* ou *gz*, y ont été introduites par la fureur irréfléchie des maîtres à écrire, pour avoir occasion de figurer des traits hardis ; comme ils avoient introduit des *y* à la fin des mots *balai*, *mari*, *lui*, *mai*, *toi*, *soi*, *foi*, *loi*, *roi*, &c. On a enfin abandonné l'*y* final, comme contraire à l'Analogie : pourquoi n'abandonneroit-on pas les *x*, par la même raison ? *Voyez* NÉOGRAPHISME.)

Mais cet *Usage*, dont l'autorité est si absolue sur les langues, contre lequel on ne permet pas même à la raison de réclamer, & dont on vante l'excellence, surtout quand il est universel, n'a jamais en sa faveur qu'une universalité momentanée. Sujet à des changemens continuels, il n'est plus tel qu'il étoit du temps de nos pères, qui avoient altéré celui de nos aïeux, comme nos enfants altèreront celui que nous leur aurons transmis, pour y en substituer un autre qui essuiera les mêmes révolutions. *Omnia quæ nunc vetustissima credantur, nova fuêre ... Inveterascet hoc quoque ; & quod hodie exemplis tuemur, inter exempla erit.* (Tacit. Ann. *xj*. 24.)

Ut sylvæ foliis pronos mutantur in annos,
Prima cadunt; ita verborum vetus interit ætas,
Et juvenum ritu florent modo nata vigentque...
Nedum sermonum stet honos & gratia vivax,
Multa renascentur quæ jam cecidère, cadentque
Quæ nunc sunt in honore vocabula, si volet Usus,
Quem penes arbitrium est, & jus, & norma loquendi.
Hor. Art. poët.

Quel est celui de tous ces *Usages* fugitifs, qui se succèdent sans fin comme les eaux d'un même fleuve, qui doit dominer sur le langage national ?

La réponse à cette question est assez simple. On ne parle que pour être entendu, & pour l'être principalement de ceux avec qui l'on vit : nous n'avons aucun besoin de nous expliquer avec notre postérité ; c'est à elle à étudier notre langage, si elle veut pénétrer dans nos pensées pour en tirer des lumières, comme nous étudions le langage des Anciens pour tourner au profit de notre expérience leurs découvertes & leurs pensées, cachées pour nous sous le voile de l'ancien langage. C'est donc l'*Usage* du temps où nous vivons qui doit nous servir de règle ; & c'est précisément à quoi pensoit Vaugelas, & ce que j'ai envisagé moi-même, lorsque lui & moi avons fait entrer, dans la notion du bon *Usage*, l'autorité des auteurs estimés du temps.

Au surplus, entre tous ces *Usages* successifs, il peut s'en trouver un qui devienne la règle universelle pour tous les temps, du moins à bien des égards. » Quand une langue, dit Vaugelas (*Préf. art.* x, *n°*. 2), » a nombre & cadence en ses » périodes, comme la langue françoise l'a main» tenant, elle est dans sa perfection ; & étant venue » à ce point, on en peut donner des règles cer» taines qui dureront toujours ... Les règles que » Cicéron a observées, & toutes les dictions & » toutes les phrases dont il s'est servi, étoient aussi » bonnes & aussi estimées du temps de Sénèque, » que quatre-vingts ou cent ans auparavant ; quoi» que du temps de Sénèque on ne parlât plus comme » au siècle de Cicéron, & que la langue fût extrê» mement déchue ».

J'ajoûterai qu'il subsiste toujours deux sources inépuisables de changement par raport aux langues, qui ne changent en effet que la superficie du bon

Usage une fois constaté, sans en altérer les principes fondamentaux & analogiques : ce sont la curiosité & la cupidité. La curiosité fait naître ou découvre sans fin de nouvelles idées, qui tiennent nécessairement à de nouveaux mots; la cupidité combine en mille manières différentes les passions & les idées des objets qui les irritent, ce qui donne perpétuellement lieu à de nouvelles combinaisons de mots, à de nouvelles phrases. Mais la création de ces mots & de ces phrases est encore assujétie aux lois de l'Analogie, qui n'est, comme je l'ai dit, qu'une extension de l'*Usage* à tous les cas semblables à ceux qu'il a déja décidés. On peut voir ailleurs (*article* NÉOLOGISME & PHRASE) ce qu'exige l'Analogie dans ces occurrences.

Si un mot nouveau ou une phrase insolite se présentent sans l'attache de l'Analogie, sans avoir, pour ainsi dire, le sceau de l'*Usage* actuel, *signatum præsente notâ* (Horat. *Art. poët.*); on les rejette avec dédain. Si, nonobstant ce défaut d'Analogie, il arrive par quelque hasard qu'une phrase nouvelle ou un mot nouveau fasse une fortune suffisante pour être enfin reconnu dans la langue; je réponds hardiment, ou qu'insensiblement ils prendront une forme analogique; ou que leur forme actuelle les mènera petit à petit à un sens tout autre que celui de leur institution primitive, & plus analogue à leur forme; ou qu'ils n'auront fait qu'une fortune momentanée, pour rentrer bientôt dans le néant d'où ils n'auroient jamais dû sortir.

(*M. BEAUZÉE.*)

(N.) USAGE. Dans la manière de s'exprimer, comme dans celle de se vétir, l'*Usage* diffère de la mode, en ce qu'il a moins d'inconstance : mais l'*Usage*, comme la mode, ne reconnoît pour règle que le goût; & selon que les mœurs publiques, le caractère, & l'esprit dominant rendent le goût d'une nation plus raisonnable ou plus fantasque, l'*Usage* est aussi plus sensé ou plus capricieux dans ses variations.

Chez les peuples qui ne parlent que pour se faire entendre, la langue est presque invariable; & qu'elle suffise au commerce de la vie & de la pensée, c'en est assez : elle a pour eux le nécessaire, & ils ignorent le superflu.

Mais à mesure que, dans son langage, comme dans ses vétements, une nation se livre à l'attrait du luxe, & qu'en parlant pour son plaisir, plus que pour ses besoins, elle s'occupe de l'élégance & de l'agrément de l'Élocution; le désir & le soin de plaire la rendent inquiète, curieuse, incertaine dans la recherche de ses parures : & de là les raffinements & les caprices de l'*Usage*.

Cependant on observe que, de toutes les langues, celle qui a le plus donné à l'ornement & au luxe de l'expression, la langue grèque, a été peu sujète aux variations de l'*Usage*; & la différence de ses dialectes une fois établie, on ne s'aperçoit plus qu'elle ait changé depuis Homère jusqu'à Platon. La langue d'Homère sembloit douée, ainsi que ses divinités, d'une jeunesse inaltérable; on eût dit que l'heureux génie qui l'avoit inventée eût pris conseil de la Poésie, de l'Éloquence, de la Philosophie elle-même, pour la composer à leur gré. Vouée aux grâces dès sa naissance, mais instruite & disciplinée à l'école de la raison, également propre à exprimer, & de grandes idées, & de vives images, & des affections profondes, à rendre la vérité sensible, ou le mensonge intéressant; jamais l'art de flatter l'oreille, de charmer l'imagination, de parler à l'esprit, de remuer le cœur & l'âme, n'eut un instrument si parfait. Pandore, embellie à l'envi des dons de tous les dieux, étoit le symbole de la langue des grecs.

Il n'en fut pas de même de celle des latins. D'abord rude & austère comme la discipline & comme les lois dont elle étoit l'organe, pauvre comme le peuple qui la parloit, simple & grave comme ses mœurs, inculte comme son génie, elle éprouva les mêmes changements que le caractère & les mœurs de Rome. De sa nature, elle eut sans peine la force & la vigueur tragique qu'il falloit à Pacuvius, la véhémence & la franchise que demandoit l'éloquence des Gracques; mais lorsqu'une Poésie séduisante, voluptueuse, ou magnifique, en voulut faire usage; lorsqu'une Éloquence insinuante, adulatrice, & servilement suppliante, voulut l'accommoder à ses desseins : il fallut qu'elle prît de la mollesse, de l'élégance, de l'harmonie, de la couleur; & que, dans l'art de préter au langage un charme intéressant & une douce majesté, Rome devînt l'écolière d'Athènes, avant que d'en être l'émule. Ce qu'ont fait les latins pour donner de la grâce à une langue toute guerrière, est le chef-d'œuvre de l'industrie; & dans les vers de Tibulle & d'Ovide, elle semble réaliser l'allégorie de la massue d'Hercule, dont l'amour, en la façonnant, se fait un arc souple & léger.

Celles de nos langues modernes qui se sont le plus tôt fixées, sont l'espagnol & l'italien : l'une à cause de l'incuriosité naturelle des castillans, & de cette fierté nationale, qui, dans leur langue, comme en eux-mêmes, fait gloire d'une noblesse pauvre, & dédaigne de l'enrichir; l'autre, à cause du respect trop timide que les italiens conçurent pour leurs premiers grands écrivains, & de la loi prématurée qu'ils s'imposèrent à eux-mêmes de n'admettre, dans le bon style & dans le langage épuré, que les expressions consignées dans les écrits de ces hommes célèbres. De telles lois ne conviennent aux arts qu'à cette époque de leur virilité où ils ont aquis toute leur force & pris tout leur accroissement : jusques là rien ne doit contraindre cette intelligence inventive, qui élève l'industrie au dessus de l'instinct; & réduire les arts, comme l'on fait souvent, à leurs premières institutions, c'est perpétuer leur enfance. La langue italienne se dit la fille de la langue latine : mais elle n'a pas recueilli tout l'héritage de sa mère; l'Arioste & le Tasse même, à côté de Virgile, sont des successeurs appauvris.

Le même esprit de liberté & d'ambition qui anime la Politique & le Commerce de l'Angleterre, lui a fait enrichir sa langue de tout ce qu'elle a trouvé à sa bienséance dans les langues de ses voisins; & sans les vices indestructibles de sa formation primitive, elle seroit devenue, par ses aquisitions, la plus belle langue du monde. Mais elle altère tout ce qu'elle emprunte, en voulant se l'assimiler. Le son, l'accent, le nombre, l'articulation, tout y est changé; ces mots dépaysés ressemblent à des colons dégénérés dans leur nouveau climat, & devenus méconnoissables aux ieux même de leur patrie.

Nous avons mis moins de hardiesse, mais plus de soin à perfectionner notre langue : & s'il n'a pas été permis de la refondre, au moins a-t-on su la polir; au moins a-t-on su lui donner des tours mieux arrondis, des mouvements plus doux, des articulations plus faciles & plus liantes; & en même temps qu'elle a pris plus de souplesse & d'élégance, elle a de même aquis plus de noblesse & de dignité.

Cependant, quelque différente que soit la langue de Racine & de Fénélon, de celle de Baïf & de Dubartas; il est encore possible, sinon de la rendre plus douce & plus mélodieuse, au moins de l'enrichir, d'ajouter à son énergie, de la parer de nouvelles couleurs, d'en multiplier les nuances; & plus on en fait son étude, mieux on sent qu'elle n'en est pas à ce point de perfection où une langue doit se fixer.

Comme vivante, elle est variable; mais elle l'est dans les deux sens : elle peut aquérir & perdre; & cette alternative, on vouloit autrefois qu'elle dépendît de l'*Usage* uniquement, absolument, & sans qu'il fût permis à la raison, dit Vaugelas, de lui opposer sa lumière.

Soyons moins superstitieux. Mais pour éviter un excès, ne donnons pas dans l'autre; & si l'on a trop accordé à l'autorité de l'*Usage*, modérons-la, sans oublier qu'elle a ses droits, comme elle a ses limites. Reconnoissons, avec Vaugelas, que l'*Usage a fait beaucoup de choses avec raison*, même beaucoup plus qu'on ne pense. En effet, il y a dans la langue mille façons de parler qu'on attribue au pur caprice de l'*Usage*, & dont la raison se découvre dans une Métaphysique très-déliée, qui semble avoir conduit la multitude à son insu, & qu'aperçoit celui qui examine la langue avec un œil philosophique. Dans les irrégularités même que l'*Usage* a reçues & qu'il a fait passer en lois, on remarque souvent que ce qui les a introduites, c'est qu'elles donnent à l'expression plus de vivacité, de grâce, ou d'énergie; & jusques là rien n'est plus juste que de se soumettre à l'*Usage*.

Reconnoissons encore que, dans ce que l'*Usage* a fait, ou *sans raison*, ou même *contre la raison*, dès que le temps, l'exemple, la sanction publique, durant un siècle de lumière, l'ont ratifié, l'ont confirmé, rien ne dispense plus d'observer ses lois positives, c'est à dire, ce qu'il prescrit. Mais tenons-nous sur la réserve à l'égard de ce qu'il défend : car autant il seroit à craindre que la liberté ne fût sans frein, autant il seroit dangereux que l'autorité fût sans bornes. Et c'est dans le centre des Lettres, au milieu de leur république, & en présence de leurs amis, que je viens réclamer leurs droits. (*Ce morceau a été lu dans une assemblée publique de l'Académie françoise.*)

Je dirai donc qu'en observant ce que l'*Usage* aura prescrit, on aura droit d'examiner ce qu'il lui plaira d'interdire; & cette restriction, que je crois devoir mettre à sa puissance illimitée, est fondée sur deux motifs.

1°. Quand l'*Usage* prescrit, sa loi porte, il est vrai, quelque atteinte à la liberté, mais ne la détruit pas : je puis, par un détour, éluder sa décision, & par une façon de parler qui me plaise, éviter celle qui me déplaît; ce sera une gêne, mais non pas une servitude. Il n'en est pas de même de ses lois négatives : elles nous ôtent toute liberté de faire ce qu'elles défendent; & pour les éluder, il n'est point de détour.

2°. Si les lois positives de l'*Usage* sont défectueuses, le mal est fait : la langue est telle; des hommes de génie n'ont pas laissé de la rendre éloquente, pleine de majesté, d'élégance, & de grâce: il reste à la parler comme eux; & c'est le cas de dire, avec Horace, *ainsi l'*Usage *l'a voulu*. Mais à l'égard de ses lois négatives ou prohibitives, rien n'est fixe, rien n'est constant; ce sont les décrets d'un tyran bizarre, dont les dégoûts s'annoncent par des proscriptions. *Cela ne se dit point, cela ne se dit plus*, telle est leur formule ordinaire. Mais si cela s'est dit, pourquoi ne plus le dire? mais si cela est bien dit en soi, quoiqu'on ne l'ait pas dit encore, pourquoi ne le diroit-on pas? La langue est-elle déja si riche & si complète, qu'elle n'ait plus rien à aquérir? a-t-elle une surabondance qui nous console de ses pertes? Comment se fût-elle formée, si, depuis Joinville jusqu'à Fénélon, personne n'avoit ôsé dire pour la première fois ce qu'on n'avoit pas encore dit? Comment se conservera-t-elle, si, au lieu de se reproduire à mesure qu'elle se dépouille, ce n'est plus qu'un vieux arbre, dont les rameaux séchés se brisent, & qui ne repousse jamais?

Quel est donc ce droit négatif, arbitraire, & indéfini, qu'on a laissé prendre à l'*Usage*? & si l'expression nouvelle ou rajeunie est douce à l'oreille, claire à l'esprit, sensible à l'imagination; si la pensée la sollicite, & si le besoin l'autorise; si le tour en est animé, précis, naturel, énergique; si elle est conforme à la syntaxe & au génie de la langue; si elle ajoûte à sa richesse; si par elle on évite une périphrase trainante, une épithète lâche & diffuse; si elle n'a point d'équivalent pour exprimer une nuance intéressante, ou dans le sentiment, ou dans l'idée, ou dans l'image; où est la raison de ne pas l'employer?

Ce sont les téméraires, dit Vaugelas, *qui inventent les mots comme les modes*. La parité n'est pas exacte : car, dans les modes, presque tout est

de fantaisie, de caprice, ou de vanité; au lieu que dans la langue, ainsi que dans les arts, l'invention a souvent pour objet la nécessité, l'utilité, la beauté réelle. Alors où est la témérité d'ôser être inventeur? Malherbe fut-il *téméraire*, lorsqu'il emprunta du latin *insidieux* & *sécurité*? & Desportes, lorsqu'il transplanta dans notre langue le mot *pudeur*, pour exprimer cette espèce de honte délicate & timide, qui saisit une âme innocente, ou une âme noble & sensible à la première idée de ce qui peut blesser sa fierté ou sa modestie; mot précieux, que La Fontaine a si bien mis à sa place dans la fable des *deux Amis*? *Dévouloir*, proposé par Malherbe, pour dire, *cesser de vouloir*, n'a pas été reçu; mais que deux ou trois bons écrivains l'eussent adopté, il feroit fortune, & la langue y gagnoit un mot clair & précis. Vaugelas regardoit *sortir de la vie* comme un barbarisme; falloit-il que, sur sa parole, La Fontaine s'abstînt de dire, en parlant de la vieillesse,

Je voudrois qu'à cet âge
On *sortît de la vie*, ainsi que d'un banquet?

C'étoit, nous dit ce même Vaugelas, *la plus saine partie de la Cour*, c'étoit *la plus saine partie des auteurs du temps*, qui étoient les arbitres de l'*Usage*; & dans cette espèce d'aristocratie, composée de deux puissances souvent contraires l'une à l'autre, on ne savoit à laquelle obéir. Ainsi, une foule de mots qui manquoient à la langue & qu'on y vouloit introduire, étoient arrétés au passage, & le plus souvent rebutés. *Féliciter* paroissoit barbare; *face* n'étoit pas du bon style; la Cour ne vouloit pas que l'on dît *ambitionner*; *ployer* choquoit l'oreille, c'étoit *plier* qu'il falloit dire; *transfuge* n'étoit point admis, non plus qu'*insulter* & qu'*insulte*.

Heureusement vinrent des hommes qui surent donner à la langue plus d'aisance & de liberté, & en même temps plus d'autorité & de consistance à l'*Usage*. *Les grands hommes du siècle passé*, dit Voltaire, *ont enseigné à penser & à parler*. Ce fut d'abord l'auteur de *Cinna*, des *Horaces*, de *Polyeucte*, & après lui La Rochefoucault, le cardinal de Retz, Pascal, Bossuet, Bourdaloue, Molière, Pélisson, Boileau, Racine, Fénélon, La Bruyère, qui formèrent l'esprit, la langue, & le goût de la nation.

On voit alors comment l'*Usage*, en se fixant, put aquérir une autorité légitime; & comment les juges naturels de la langue usuelle, formés à l'école des maîtres de la langue écrite, purent prétendre à juger celle-ci. Mais ce droit aquis à une nation cultivée ne s'étend pas jusqu'à interdire aux artisans de la parole toute espèce d'innovation: & s'il arrivoit que le goût devînt trop minutieux, trop efféminé, trop timide, ou que la fantaisie, le caprice, la vanité du faux bel esprit, voulussent marquer à leur gré les bornes de la langue écrite, & défendre au génie de les passer; je ne présume pas qu'il dût à leur défense une aveugle docilité.

Un goût délicat & craintif se croit le goût par excellence, lorsqu'il s'abstient de ce qui peut déplaire; mais un goût très-supérieur seroit celui qui hasarderoit, avec une hardiesse éclairée, ce qui, après avoir déplu quelques moments, seroit fait pour plaire toujours.

Je dirai plus encore: dans un Public imbu d'une saine Littérature, ce ne sera jamais ni au plus grand nombre ni à l'élite des bons esprits, que l'on risquera de déplaire par d'heureuses innovations, par des rénovations utiles. Ce sont toujours des hommes indignes d'être libres, qui veulent que chacun soit esclave comme eux. Mais qu'a de commun la timide inertie de leur instinct avec la noble audace du génie?

C'est un Scudéri qui défend à l'auteur du *Cid*, à Corneille, de dire:

Plus l'*offenseur* est cher, plus est grande l'offense.
Je dois à ma maitresse, aussi bien qu'à mon père:
Je rendrai mon sang pur comme je l'ai reçu.
On l'a pris *tout bouillant* encor de sa querelle.

C'est Scudéri qui prétend qu'*arborer des lauriers*, *gagner des combats*, *instruire d'exemple*, ne sont pas des phrases françoises. Et voilà le modèle de cette foule de Critiques dont Racine fut assailli, lors même qu'il portoit la langue à son plus haut degré de gloire. Ce qu'on admire aujourdhui dans son style, comme les hardiesses d'un maître, lui étoit reproché de son temps, comme les fautes d'un écolier. O Subligni, tu prétendois savoir la Grammaire mieux que Racine! Ainsi, l'œil louche de l'Envie, ou l'œil trouble de l'Ignorance, en examinant les écrits des grands hommes vivants, y prend pour des incorrections les élégances les plus exquises; & c'est toujours l'*Usage* que le faux goût met en avant, comme si l'homme de génie n'avoit jamais droit de parler sans l'*Usage* & avant l'*Usage*.

Il y a dans notre langue, de l'aveu même de Vaugelas, une infinité de phrases qui sont les dépouilles des langues savantes, & qui, accommodées à son génie, font une partie de ses richesses. Or je demande à Vaugelas: Ces façons de parler, & toutes celles qui de la langue écrite passent dans la langue usuelle, ou qui restent comme en réserve dans le trésor de la Poésie & de l'Éloquence, qui nous les a données? Ne sont-ce pas les gens de Lettres? & n'est-ce pas surtout en cela que consiste cette invention du style, qui caractérise & distingue nos plus grands écrivains, & nommément cet Amyot, que Vaugelas a tant loué? Or si Amyot fut louable d'avoir ôsé les inventer, ces expressions heureuses que nous avons laissé vieillir, pourquoi celui qui les rajeuniroit seroit-il si répréhensible?

Que l'on soit soumis à l'*Usage* dans les formules établies, comme dans l'emploi des articles, des particules, & des pronoms; rien de tout cela n'est génant: & de toutes les difficultés grammaticales dont Vaugelas s'est occupé, il n'y en a peut-être

pas une qui intéresse sérieusement la Poésie ou l'Éloquence. Mais ce qui peut contribuer à la richesse de l'expression, à sa délicatesse, ou à son énergie, toutes ces façons de parler, qui, négligées dans la langue usuelle, ne laissent pas d'avoir leur place & leur utilité dans la langue écrite, soit pour l'idée, soit pour l'image, soit pour la précision, le nombre, & l'harmonie, sont-elles condamnées à ne jamais revivre ? & l'Éloquence & la Poésie n'ont-elles plus aucun espoir de recouvrer les larcins que leur a faits l'*Usage*, ou plus tôt que leur a faits l'oubli ? Car le plus grand nombre de ces phrases & de ces mots perdus pour elles, ont été délaissés plus tôt que rebutés ; & l'on ne s'en sert plus, par la seule raison qu'on a cessé de s'en servir.

Lorsque les grands écrivains ne sont plus, on nous les cite comme des modèles de déférence & de docilité pour les défenses de l'*Usage*. On ne sait pas ou l'on oublie, combien de fois ils se sont permis ce que l'*Usage* n'approuvoit pas. On ne sait pas, en lui cédant, combien il leur en a couté de dégoûts & de sacrifices; combien de fois, dans l'expression des mouvements de l'âme ou des saillies du caractère, ils ont envié l'énergie, la franchise, le naturel, le tour vif & rapide de la langue du peuple ; combien de fois ils ont soupiré après la liberté de l'imagination & de la plume de Montaigne. Quoi qu'il en soit, si de grands écrivains ont méconnu leur ascendant & se sont fait un devoir trop étroit de céder à l'*Usage*, lorsqu'ils auroient voulu & dû lui résister ; c'est un excès de modestie, dont nous les louons à regret, comme d'une vertu timide.

Rien ou presque rien de la langue de Pascal n'a vieilli : cela prouve sans doute un goût pur & sévère, mais trop sevère & trop exquis. Pascal, en épurant la langue, l'a, pour ainsi dire, passée à un tamis trop fin. Il n'a pas assez conservé de la substance de Montaigne. On trouve à celui-ci une force & une saveur préférable à la pureté même. Ce n'est pas que son vieux langage n'eût grand besoin d'être purgé, & que la langue, dans son état actuel, ne soit mille fois préférable : elle a plus de clarté, d'aisance, de noblesse, de décence & de dignité, de délicatesse & de grâce, d'harmonie & de coloris; mais son élégance a trop pris sur sa vigueur ; ses polisseurs l'ont affoiblie ; elle a perdu de sa naïveté, de sa concision, & de son énergie ; & je crois qu'il étoit possible d'en perfectionner les formes, & d'en moins altérer le fond.

Je ne mets certainement pas au nombre de ses pertes la rouille qu'elle a déposée, les inversions dures, les tours forcés, les locutions mal construites, les termes bas ou pédantesques, d'un son déplaisant, d'un sens louche, d'une articulation pénible, ou qui avoient de l'affinité avec des objets dégoûtants; & je ne reproche à l'*Usage* que d'avoir manqué trop souvent de discernement dans son choix.

Mais à mesure qu'il rebutoit une foule de tours naïfs, qu'on ne retrouve plus que dans La Fontaine, un grand nombre de tours vigoureux & concis, & de phrases substancielles, qui sont perdues depuis Montaigne ; une multitude de mots harmonieux, sensibles, faits pour parler à l'âme, faits pour plaire à l'oreille ; je demande comment des hommes qui, en fait de goût, disposoient de l'opinion, ont pu laisser périr tant de richesses ? Qui les eût empéchés de les conserver dans leur style ?

La Cour, dont le langage roule sur un petit nombre de mots, la plupart vagues & confus, d'un sens équivoque ou à demi-voilé, comme il convient à la politesse, à la dissimulation, à l'extrême réserve, à la plaisanterie légère, à la malice raffinée, ou à la flatterie adroite ; la Cour a pu, dans tous les temps, négliger une infinité d'expressions naïves ou franches, dont elle n'avoit pas besoin. Le monde poli & superficiel, qui suit l'exemple de la Cour, & qui croit qu'il est du bon ton de parler de tout froidement, légèrement, à demi-mot, sans chaleur & sans énergie ; ce monde, dis-je, a dû laisser tomber tout ce qui n'étoit pas de sa langue usuelle. L'expression fine & piquante a dû lui être chère ; il l'a dû conserver : il a dû conserver de même le langage du sentiment dans toute sa délicatesse, comme essenciel au caractère de politesse & de galanterie, qui est la surface de ses mœurs. Mais son Dictionnaire n'a pas dû s'étendre au dela du cercle de ses besoins; & mille façons de parler, nécessaires à l'homme qui pense fortement & qui veut s'exprimer de même, à l'homme qui s'affecte d'un sentiment passionné ou d'une image pathétique, & qui veut rendre ce qu'il sent, en deux mots, le langage de l'Éloquence & de la Poésie n'a pas dû trouver dans le monde des observateurs bien zélés. Mais en négligeant des richesses qui leur étoient inutiles, la Cour & le monde fesoient-ils une loi de les abandonner comme eux ? Et ceux à qui toutes les couleurs, toutes les nuances de la langue étoient si précieuses, n'auroient-ils pas été au moins bien excusables de ne pas les laisser périr ?

La langue usuelle se trouve riche, parce qu'elle fournit abondamment au commerce intérieur de la société : mais la langue écrite ne laisse pas d'être indigente & nécessiteuse, parce que ses besoins s'étendent au dehors. Tous les jours elle est obligée de correspondre à des mœurs étrangères, à des *Usages* qui ne sont plus : tous les jours l'historien, le poète, le philosophe se transplante dans des pays lointains, dans des temps reculés ; & que deviendra-t-il, si sa langue n'est pas cosmopolite comme lui, si elle n'a pas les analogues & les équivalents de celles des pays & des temps qu'il fréquente ? Que deviendra surtout le traducteur d'un écrivain assez habile pour avoir mis en œuvre toutes les richesses de sa propre langue ? Il en est qu'il est impossible de traduire fidèlement ; & la raison n'en est que trop sensible : c'est que les langues, dont le but commun devroit être une parfaite correspondance, se sont enorgueillies de leurs propriétés, & ont négligé leur com-

merce. Ce qui dans l'une surabonde, manque dans l'autre; & réciproquement. Ce sont, pour changer de figure, des palettes de peintres, qui n'ont pas les mêmes couleurs; & c'eût été aux gens de Lettres à s'en apercevoir & à les assortir. C'est ce qu'ont fait Montaigne, Amyot, La Fontaine, souvent Racine. Leur langue est conquérante; elle prend les tours & les formes des langues éloquentes & poétiques qu'elle a pour adversaires; comme les romains empruntoient les armes de leurs ennemis.

Si, plus asservis à l'*Usage*, nous renonçons à ce droit de conquête, au moins que ne conservons-nous ce que nos pères ont aquis? Et sans parler des phrases que nous avons perdues (car ce détail nous mèneroit trop loin), par quelle complaisance avons-nous renoncé à une infinité de mots ou négligés, ou rebutés, ou, si je l'ôse dire, dégradés de noblesse par le caprice de l'*Usage*?

Val, par exemple, n'eût-il pas dû garder sa place dans de beaux vers, comme *vallon*? *Ombreux* n'avoit-il pas sa nuance à côté de *sombre*, & *rais* à côté de *rayons*? *Labeurs*, au figuré, ne valoit-il pas bien *travaux*, & pour le sens & pour l'oreille? Quel goût assez bizarre auroit pu rebuter *blondir*? *Soulagement* est-il plus doux que *léniment*, qu'*allègement*, ou qu'*allégeance*? *Alléger* lui-même, en parlant de peines, auroit-il dû être interdit au langage du sentiment? *Dévaler* devoit-il être moins durable que *ravaler*, dérivé de la même source? *Se prendre* exprime une action plus forte que *s'attacher*; pourquoi *se détacher* est-il plus noble que *se déprendre*? Et *secouer*, dont le son est si foible, a-t-il bien remplacé *brandir*? *Aventureux* n'auroit-il pas dû se soutenir à côté d'*aventure*? Et puisqu'on a détourné le sens de *délayer*, ne falloit-il pas conserver, à *délai*, son verbe *dilayer*, qui valoit mieux que *trainer en longueur*, & qui n'a pas d'autre synonyme? Ne falloit-il pas laisser à *émouvoir*, *émoi*? à *se souvenir*, *souvenance*? *Bruit* n'eût-il pas dû garder *bruire*, dont on a retenu *bruyant*? Pourquoi *fallacieux* a-t-il péri depuis Corneille, & *affres* depuis Bossuet? Pourquoi l'*Usage* a-t-il conservé *oubli*; & abandonné *oublieux*? Pourquoi du verbe *simuler* n'avons-nous que le participe, & ne disons-nous pas, comme les latins, *simuler* & *dissimuler*? *Feindre* exprimeroit les mensonges de l'imagination; *simuler* exprimeroit les mensonges du sentiment ou de la pensée. Pourquoi *loisible*, nuance fine & délicate de *permis*, n'est-il plus du haut style? Pourquoi dit-on *durable*, & ne dit-on plus *perdurable*, qui l'agrandit? Pourquoi *calamité*, & non *calamiteux*? *peuplé*, & non *populeux*? Pourquoi *prépondérant*, & non pas *pondérant*, qui nous seroit si nécessaire, & auquel ni *grave*, ni *lourd*, ni *pesant* ne peuvent suppléer? Car *pondérant* se diroit du style; il se diroit de l'Éloquence; il se diroit de l'esprit même: & ce seroit toute autre chose qu'un style *pesant*, qu'une Éloquence *grave*, qu'un esprit *lourd*. On croit n'avoir perdu que des synonymes, & l'on se trompe. *Écumant* se diroit des vagues; *écumeux* se diroit de l'écueil ou du rivage blanchi d'écume: pourquoi l'avoir abandonné? *Discord*, dans ses trois sens, ne devroit-il pas être inséparable de *discorde*; & ne devoit-on pas dire encore *un caractère inégal & discord*, *des esprits divers & discords*, *les discords qui troublent le monde*? *Apre* donnoit *exasperer*; *entrave* donnoit *entraver*; pourquoi l'un de ces mots a-t-il vieilli, & non pas l'autre? Pourquoi *félon* & *félonie* ne se trouvent-ils plus que dans le code criminel? *Loyal* & *déloyal*, *loyauté* & *déloyauté* auroient-ils dû jamais être bannis du langage héroïque? *Ferveur* devoit-il être exclu du langage de l'amitié? devoit-il l'être de celui de l'amour, à qui d'ailleurs on a laissé tous les caractères du culte? *Déhonté* ne devoit-il pas se dire aussi long temps que *honte*? *Instabilité* devoit-il être plus heureux qu'*instable*? & *importun* plus heureux qu'*opportun*? Pourquoi a-t-on perdu le pluriel de *jeunesse*, qui exprimoit si bien d'un seul mot les illusions, les erreurs, les folies de ce bel âge? Si *Cour* & *Courtisan* sont nobles, pourquoi leurs analogues, *courtois* & *courtoisie*, ne sont-ils plus du même ton? Quel mot remplacera *liesse*, pour exprimer une douce joie & la volupté du bonheur?

Qu'on se donne la peine de remettre à leur place quelques-uns de ces mots, & qu'on se demande à soi-même s'ils feroient tache dans le style.

Supposons, par exemple, que, pour exprimer la chute de ce qui roule ou glisse par une longue pente, avec lenteur & sans bondir, on employât le vieux mot *dévaler*,

Les neiges par monceaux *dévaloient* des montagnes:

ne seroit-ce pas une image de plus? Si on fesoit dire à un homme affligé, qu'il trouve à sa douleur une douce *allégeance*, qu'on applique à ses maux un foible *léniment*; si l'on disoit d'une province, qu'elle n'étoit pas *populeuse* de sa nature, mais qu'elle a été *peuplée* par l'industrie & le commerce:

Si l'on disoit que tout ce qui dépend de la fortune ou de l'opinion est *instable* comme elles;

Qu'une longue *souvenance* du passé éclaire un vieillard sur l'avenir, & qu'il la tourne en prévoyance;

Qu'en Politique, la dissimulation est permise, mais non pas la *simulation*;

Que, dans les temps *calamiteux*, l'humeur du peuple s'*exaspère*; qu'il faut le contenir, mais non pas l'*entraver*;

Que d'élever un homme, en un instant, du rang *infime* au rang suprême, ce n'est qu'un jeu pour la fortune;

Qu'un riche étale son opulence avec un orgueil *outrageux*;

Que le caractère du peuple est uniforme dans les pays du despotisme, & qu'il est *multiforme* dans les pays de liberté :

Si l'on disoit qu'un homme déshonoré, mais impudent, lève un front *déhonté* contre la renommée :

Si l'on disoit,

Les temps *calamiteux* sont féconds en grands hommes ;
Qu'attendez-vous d'un homme *oublieux* des bienfaits ?
Le Ciel enfin pour nous sera-t-il *exorable ?*
Il parvint à la gloire à force de *labeurs* ;
Respirer la fraicheur des *ombreuses* vallées ;
Les vents *bruyoient* au loin dans les forêts profondes.
Ils ont de leurs *discords* fatigué l'univers ;
De ses *rais* argentés Diane se couronne ;
Les épis ondoyants commençoient à *blondir :*

Parleroit-on une langue étrangère ? ne seroit-on pas entendu ? ne le seroit-on pas même avec le plaisir qu'on éprouve à retrouver des biens que l'on croyoit perdus, & qu'on a long temps regrettés ?

Mais un tort bien plus sérieux & d'une conséquence plus étendue, que font à la langue les lois prohibitives de l'*Usage*, c'est de la dégrader, & de rendre inutile au langage noble & soutenu la meilleure partie de ses richesses. Les bons écrivains la décorent de nouvelles translations de mots & de nouvelles alliances ; mais son vrai fonds, ses termes propres, ses analogues, ses synonymes, ses diminutifs, ses primitifs, ses dérivés, &, si j'ôse le dire enfin, ses richesses de première nécessité périssent tous les jours pour l'orateur & le poète : or ce seroit à conserver cette partie si précieuse du langage de la Poésie & de l'Éloquence, qu'on devroit donner tous ses soins.

Une communication habituelle entre les différentes classes de la société, fait que la langue du peuple dérobe tous les jours quelque chose à celle d'un monde plus cultivé ; & celle-ci, pour se dédommager, usurpe aussi tous les jours quelques termes du langage plus relevé de l'Éloquence & de la Poésie. Ainsi, par degrés, l'héroïque devient familier, le familier devient populaire : en sorte que la langue écrite est, à l'égard de la langue usuelle, comme une île au milieu d'un fleuve, qui la ronge insensiblement & finira par la submerger.

Ce qu'Horace a dit de la vie, on peut le dire de la langue :

« Tous les ans, dans leurs cours, nous font quelques larcins ».

Le terme propre est devenu commun ; le tour naturel est usé ; l'épithète la plus hardie & la plus forte n'est plus qu'un mot parasite & vague ; l'expression figurée est ternie ; l'élégance a perdu sa fleur ; & si l'on veut donner au style un peu d'éclat, il faudra bientôt tirer de loin des mots auxiliaires, accumuler des métaphores, enfin se rendre étrange, de peur d'être commun en ôsant être naturel.

Que faire donc pour retarder au moins cette dégradation successive & continuelle ? Opposer à l'*Usage* la même force de résistance pour retenir ce qu'il veut rebuter, qu'on lui oppose quelquefois pour rebuter ce qu'il veut introduire. Ne voit-on pas quel est le sort de ces mots aventuriers, dont parle La Bruyère, qui courent le monde pour tenter fortune, & qui, après une vogue éphémère, sont délaissés & tombent dans l'oubli ? Pourquoi donc, si le bon esprit & le bon goût font périr les mots qu'ils dédaignent, n'auroient-ils pas le droit de faire vivre les mots qu'ils auroient adoptés, si ces mots ont de l'harmonie, de la clarté, de la couleur, & une noblesse naturelle, je veux dire de l'analogie avec des idées & des images nobles, sans nulle affinité avec des objets rebutants ?

Le peuple, dit-on, s'exprime ainsi. Eh bien, alors le peuple s'exprime noblement. Où en serions-nous si l'écrivain, même le plus élégant, ne devoit rien dire comme le peuple ? Une grande partie de la langue est commune à tous les états ; & cette espèce de domaine public est plus ou moins étendu, selon le caractère & l'esprit de la multitude. Le peuple d'Athènes parloit la langue de Théophraste, & croyoit même la parler mieux que lui. Le peuple romain, du temps de Scipion, ne parloit pas la langue de Térence ; mais avant même le règne d'Auguste, il étoit, en fait de langage, si difficile & si sévère, qu'il intimidoit ses orateurs. Le peuple de Toscane parle aujourdhui l'italien le plus pur. Les paysans de la Castille parlent leur langue dans toute sa noblesse. Par quelle vanité voulons-nous que, dans la nôtre, tout ce qui est à l'*Usage* du peuple contracte un caractère de bassesse & de vileté ? Faut-il qu'une reine dise *bon jour* en d'autres termes qu'une villageoise ?

Partout sans doute, & dans tous les temps, il y a des façons de parler qu'il faut laisser au peuple, & qui n'apartiennent qu'à lui, parce qu'elles sont analogues aux idées qui lui sont propres, & qu'elles tiennent à ses coutumes, à ses travaux, ou à ses mœurs : mais ce qui n'a pas ces raports exclusifs, & qui n'a rien de rebutant ni pour l'esprit ni pour l'oreille, apartient à toute la langue.

Quel sera donc, dira quelqu'un, le caractère distinctif du langage èlevé, du haut style ? Une réserve semblable à celle que je viens d'assigner au langage du peuple, c'est à dire, un grand nombre de termes & d'images exclusivement analogues aux mœurs, aux habitudes, à la façon de voir, de penser & d'agir des hommes d'un rang èlevé. Mais à cet apanage réservé à leur classe, elle joindra la jouïssance de tout le domaine commun, d'où la vanité veut l'exclure, & qu'une fausse délicatesse lui conseille d'abandonner.

Quoi ! parce que le peuple dit tous les jours : *Comment faire ? vous savez sa coutume ; pousser*

à

à bout quelqu'un ; être instruit de ce qui se passe ; prendre son chemin vers un endroit : parce qu'il dit, *vous qui parlez pour lui ; attendroit - il si tard ; prenez votre parti ;* & mille choses qu'on ne peut dire autrement que le peuple, sans les dire plus mal que lui ; faut-il pour cela que ces façons de parler, simples & naturelles, soient interdites à la Poésie ? Falloit-il que Racine (de qui je les emprunte) se les refusât au besoin ? Ne voit-on pas qu'entremélées avec des termes & des images d'un ton plus haut, elles donnent au style un air de vérité, de naïveté, qu'il n'auroit pas s'il étoit plus tendu ? C'est l'artifice qu'Aristote enseigne aux poètes pour sauver l'invraisemblance du merveilleux, que d'y méler des choses simples & communes, afin, dit-il, que la croyance accordée à ce qui est naturel, se communique à ce qui ne l'est pas. Il en sera de même de la vraisemblance du langage, si le naturel s'y marie avec le rare & le merveilleux.

Qu'on affecte au contraire de se tenir sans cesse au dessus du ton familier, bientôt on ne parlera plus que par figures accumulées ; & la langue écrite le sera si artistement & si pompeusement, qu'elle ne fera plus aucune illusion. *Il faut*, nous dit Voltaire, *qu'une métaphore soit naturelle, vraie, lumineuse* (& il ajoûte), *& qu'elle échape à la passion.* Or comment peut - elle paroître échaper à la passion, si la passion en est prodigue, & si son langage n'est qu'un amas de figures accumulées & de termes évidemment recherchés & tirés de loin ?

L'expression ne doit jamais être plus simple que lorsque la pensée ou le sentiment est sublime : or tout ce qui est simple dans une langue y devient nécessairement familier par le progrès de l'imitation. L'on voit même que parmi nous, soit au Théâtre, soit dans les livres, soit dans le monde, le peuple a déja pris les expressions les plus fortes de la Poésie & de l'Éloquence ; un accident le fait *frémir ;* une calomnie lui fait *horreur ;* un caractère lui paroît *odieux*, *détestable*, *atroce ;* un artisan est *désolé*, *désespéré* de s'être fait attendre ; il est *pénétré*, *confondu*, *inconsolable*, &c. Il ne faut donc pas s'imaginer que tout ce qui devient familier au peuple soit populaire ; & en dépit de l'*Usage* & de ses abus, la langue noble a droit de conserver, non seulement ce qui lui est propre, mais ce qui doit lui être commun avec tous les autres langages.

Cependant l'art d'écrire, comme tous les arts d'agrément, doit s'occuper du soin de plaire à ce Public qui s'est rendu l'arbitre de la langue. Il est donc inutile d'examiner, me dira-t-on, si le caprice & la fantaisie, ou la réflexion & le goût, président à ses décisions ; & dès que la langue est l'instrument des arts destinés à lui plaire, il faut la parler à son gré.

C'est là, je crois, l'objection la plus forte qu'on puisse faire en faveur de l'*Usage ;* & je conviens qu'elle est sans réplique pour les ouvrages dont le succès dépend de l'émotion simultanée du Public assemblé : car dans ces assemblées l'*Usage* est dans toute sa force & dans la plénitude de son autorité ; il y décide, & ne raisonne pas ; & il falloit tout l'art de Racine, tout l'ascendant de Bossuet, pour risquer au Théâtre & dans la Chaire d'éloquentes témérités.

Mais hors de là, & dans des écrits jugés par des lecteurs isolés & tranquiles, pourquoi, si l'on est sûr d'avoir pour soi la raison & le goût, n'oseroit-on parler d'après soi-même & pour le petit nombre ? L'*Usage*, comme l'opinion, existe, sans que l'on puisse dire quelle en est l'origine ni quelle en sera la durée. C'est une assimilation de langage, comme l'opinion est une assimilation d'idées, l'une & l'autre le plus souvent fortuite & passagère, sans autre cause que l'exemple, sans autre lien qu'une adhésion superficielle des esprits. Si donc l'homme qui veut penser avec une liberté sage, commence par se dégager du pouvoir de l'opinion, & ose lui-même s'en rendre juge ; pourquoi l'homme qui veut écrire avec une noble franchise, ne commence-t-il pas de même par soumettre l'*Usage* à son propre examen ? Comment veut-on que la parole suive le vol de la pensée, si, tandis que l'une sera libre, l'autre est chargée de liens ? Cela me rappelle un emblême, où un aigle attaché à un vieux tronc de chêne, s'efforçoit de prendre l'essor ; ses aîles étoient déployées, mais son corps étoit enchainé.

Lorsque le goût du temps a paru aux hommes de génie dans tous les arts, ou trop timide ou trop frivole, qu'ont fait ces grands artistes ? Ils se sont recueillis, retirés de leur siècle, & se sont mis devant les ieux les grands exemples du passé, pour être dignes, en les imitant, des suffrages de l'avenir. Pourquoi donc l'écrivain solitaire & indépendant, qui ne sera jamais livré au mouvement de la multitude, & qui n'aura pour juge qu'un lecteur isolé & solitaire comme lui, n'auroit - il pas le même courage que le peintre & que le statuaire a dans son atelier ? Son style y prendra, je le sais, un caractère un peu sauvage ; mais je sais bien aussi qu'il en aura une vigueur plus mâle, une vérité plus naïve, enfin plus d'abondance, plus de sève, & plus de saveur.

J'entends ici les vrais amis du goût & les zélés conservateurs de la pureté du langage, me demander si, en accordant aux écrivains cette liberté légitime que je sollicite pour eux, on n'ouvrira point la barrière à une licence immodérée, & si je pense qu'il en résulte plus d'avantages que d'abus ?

A cela je réponds, que l'éternel écueil de la liberté c'est la licence, & que la liberté n'en est pas moins le premier bien des arts, comme le premier bien des hommes. Je réponds, qu'il importe peu que les mauvais écrivains en abusent, pourvu que les bons en profitent : car ce n'est jamais à la foule qui va périr, mais au petit nombre qui

doit vivre, qu'il faut penſer en s'occupant des arts. Un écrivain judicieux ſentira mieux que je n'ai pu le dire, à quelles conditions il peut ôſer ce que l'*Uſage* lui défend ou ne lui permet point encore; & celui à qui la nature aura refuſé ce diſcernement juſte & ſain, cette ſagacité d'intelligence & de ſentiment qui fait l'homme de goût, celui-là, dis-je, n'a pas beſoin, pour mal écrire, qu'on lui en facilite les moyens.

Qu'il ſe rencontre, par exemple, un de ces eſprits vains & vagues, qui, pour déguiſer leur foibleſſe & leur inanité, s'efforcent de produire des mots en guiſe de penſées, & qui, n'ayant que des idées communes, les fardent & les enluminent pour leur donner un air de ſingularité; rien ne l'empêchera de ſe faire un langage auſſi bizarrement conſtruit que péniblement travaillé.

Qu'il ſe rencontre un cerveau brûlant, d'une chaleur ſtérile & ſans lumière, comme celle d'un ſable aride; un de ces hommes qui, ſans talent, veulent ſe donner du génie; rien ne l'empêchera de ſe former un ſtyle auſſi obſcur, auſſi incohérent, auſſi informe que ſes penſées. Avec des notions ſuperficielles & confuſes, il tâchera de ſe montrer profond; vigoureux & hardi, avec des idées foibles; plein de verve & d'enthouſiaſme, avec une âme ſans reſſort & une imagination ſans élans: il cherchera la nouveauté, la hardieſſe, l'énergie, dans un mélange monſtrueux de mots étrangers l'un à l'autre, & d'images incompatibles; & donnant ſa bizarrerie pour de l'originalité, je crois l'entendre s'applaudir d'avoir un langage qui n'eſt qu'à lui. Tant mieux qu'il ne ſoit qu'à lui ſeul. Mais eût-il des imitateurs, des admirateurs même, pourquoi s'en mettre en peine? Jetons les ieux ſur le paſſé; & de ces productions ſauvages dont le vaſte champ de la Littérature fut hériſſé dans tous les temps, regardons ce qui reſte: obſervons à quel petit nombre de bons eſprits & de bons écrivains tient la gloire de tout un ſiècle; & pourvu que ceux-là proſpèrent, laiſſons la foule des faux talents ſe débattre dans les liens de l'*Uſage* ou s'en échaper, n'éviter la baſſeſſe & la trivialité que par l'enflure & l'extravagance, & ne faire un moment quelque bruit qu'en paſſant de l'obſcurité dans l'oubli. (*M. Marmontel.*)

USAGE, COUTUME. *Synonymes.* L'*Uſage* ſemble être plus univerſel. La *Coutume* paroît être plus ancienne. Ce que la plus grande partie des gens pratique, eſt un *Uſage.* Ce qui s'eſt pratiqué depuis long temps eſt une *Coutume.*

L'*Uſage* s'introduit & s'étend. La *Coutume* s'établit & aquiert de l'autorité. Le premier fait la mode; la ſeconde forme l'habitude. L'un & l'autre ſont des eſpèces de lois, entièrement indépendantes de la raiſon dans ce qui regarde l'extérieur de la conduite.

Il eſt quelquefois plus à propos de ſe conformer à un mauvais *Uſage*, que de ſe diſtinguer même par quelque choſe de bon. Bien des gens ſuivent la *Coutume* dans la façon de penſer comme dans le cérémonial; ils s'en tiennent à ce que leurs mères & leurs nourrices ont penſé avant eux. (*L'abbé Girard.*)

USURPER, ENVAHIR, S'EMPARER. *Syn.* *Uſurper*, c'eſt prendre injuſtement une choſe à ſon légitime maître, par voie d'autorité & de puiſſance: il ſe dit également des biens, des droits, & du pouvoir. *Envahir*, c'eſt prendre tout d'un coup par voie de fait quelque pays ou quelque canton, ſans prèvenir par aucun acte d'hoſtilité. *S'emparer*, c'eſt préciſément ſe rendre maître d'une choſe, en prèvenant les concurrents & tous ceux qui peuvent y prétendre avec plus de droit.

Il ſemble auſſi que le mot d'*Uſurper* renferme quelquefois une idée de trahiſon; que celui d'*Envahir* fait entendre qu'il y a du mauvais procédé; que celui de s'*Emparer* emporte une idée d'adreſſe & de diligence.

On n'*uſurpe* point la couronne, lorſqu'on la reçoit des mains de la nation. Prendre des provinces dans le cours de la guerre, c'eſt en faire la conquête, & non pas les *envahir.* Il n'y a point d'injuſtice à s'*emparer* des choſes qui nous apartiennent, quoique nos droits & nos prétentions ſoient conteſtés. (*L'abbé Girard.*)

UTILITÉ, PROFIT, AVANTAGE. *Synon.* L'*Utilité* naît du ſervice qu'on tire des choſes. Le *Profit* naît du gain qu'elles produiſent. L'*Avantage* naît de l'honneur ou de la commodité qu'on y trouve.

Un meuble a ſon *Utilité.* Une terre raporte du *Profit.* Une grande maiſon a ſon *Avantage.*

Les richeſſes ne ſont d'aucune *Utilité*, quand on n'en fait point uſage. Les *Profits* ſont beaucoup plus grands dans les finances, & plus fréquents dans le commerce. L'argent donne beaucoup d'*Avantage* dans les affaires; il en facilite le ſuccès. (*L'abbé Girard.*)



V, f. m. C'eſt la vingt-deuxième lettre & la dix-ſeptième conſonne de notre alphabet. Elle repréſente l'articulation ſemi-labiale foible, dont la forte eſt F (*voyez* F); & de là vient qu'elles ſe prennent aiſément l'une pour l'autre. *Neuf*, devant un nom qui commence par une voyelle, ſe prononce *Neuv*, & l'on dit *neuv hommes*, *neuv articles*, pour *neuf hommes*, *neuf articles*. Les adjectifs terminés par F changent F en *ve* pour le féminin : *bref*, m. *brève*, f; *vif*, m. *vive*, f; *veuf*, m. *veuve*, f.

Déja avertis par la *Grammaire générale* de P. R. de nommer les conſonnes par l'*e* muet, nos pères n'en ont pourtant rien fait à l'égard de celle-ci quand l'uſage s'en eſt introduit ; & on l'appelle plus communément *vé* que *ve*.

Il paroît que c'étoit le principal caractère ancien pour repréſenter la voyelle & la conſonne. Il ſervoit à la numération romaine, où V vaut *cinq* ; IV vaut *cinq moins un* ou quatre ; VI, VII, VIII valent *cinq plus un*, *plus deux*, *plus trois*, ou *ſix*, *ſept*, *huit* : $\bar{V}$ = 5000.

Celles de nos monnoies qui portent la lettre V ſimple, ont été frapées à Troyes : celles qui ſont marquées du double W, viennent de Lille. (*M. Beauzée.*)

(N.) VACANCES, VACATIONS. *Synon.* Ces deux noms pluriels marquent le temps auquel ceſſent les exercices publics; ce qui les diſtingue, c'eſt la différence des exercices & celle de leur deſtination.

Vacances ſe dit de la ceſſation des études publiques dans les écoles & dans les collèges : *Vacations*, de la ceſſation des ſéances des gens de Juſtice.

Le temps des *Vacances* ſemble plus particulièrement deſtiné au plaiſir ; c'eſt un relâche accordé au travail, afin de faire reprendre de nouvelles forces. Le temps des *Vacations* ſemble plus ſpécialement deſtiné aux beſoins perſonnels des gens de Juſtice ; c'eſt une interruption des affaires publiques, accordée aux gens de loi afin qu'ils puiſſent s'occuper des leurs.

Les écoliers perdent le temps durant les *Vacances* : les avocats étudient durant les *Vacations*.

On ne doit pas dire *Vacations* en parlant des études; parce que ce n'eſt qu'une ſuſpenſion accordée au plaiſir. Mais on peut dire *Vacances* en parlant des ſéances des gens de Juſtice; parce que ce temps étant abandonné à leur diſpoſition, ils peuvent à leur gré l'employer à leurs affaires perſonnelles ou à leur récréation : dans le premier cas, ils ſont en *Vacations* ; dans le ſecond, ils ſont en *Vacances*. (*M. Beauzée.*)

VACARME, TUMULTE. *Synon.* *Vacarme* emporte par ſa valeur l'idée d'un plus grand bruit; & *Tumulte*, celle d'un plus grand déſordre.

Une ſeule perſonne fait quelquefois du *Vacarme*: mais le *Tumulte* ſuppoſe toujours qu'il y a un grand nombre de gens.

Les maiſons de débauche ſont ſujètes aux *Vacarmes*. Il arrive ſouvent du *Tumulte* dans les villes mal policées. (*L'abbé Girard.*)

Vacarme ne ſe dit qu'au propre. *Tumulte* ſe dit, au figuré, du trouble & de l'agitation de l'âme : On tient mal une réſolution qu'on a priſe dans le *Tumulte* des paſſions, (*Le chevalier de Jaucourt.*)

VAINCRE, SURMONTER. *Syn.* *Vaincre* ſuppoſe un combat contre un ennemi qu'on attaque & qui ſe défend. *Surmonter* ſuppoſe ſeulement des efforts contre quelque obſtacle qu'on rencontre & qui fait de la réſiſtance.

On a *vaincu* ſes ennemis, quand on les a ſi bien battus qu'ils ſont hors d'état de nuire. On a *ſurmonté* ſes adverſaires, quand on eſt venu à bout de ſes deſſeins malgré leur oppoſition.

Il faut du courage & de la valeur pour *vaincre*; de la patience & de la force pour *ſurmonter*.

On ſe ſert du mot *Vaincre* à l'égard des paſſions; & de celui *Surmonter* pour les difficultés.

De toutes les paſſions, l'avarice eſt la plus difficile à *vaincre*; parce qu'on ne trouve point de ſecours contre elle, ni dans l'âge ni dans la foibleſſe du tempérament, comme on en trouve contre les autres ; & que d'ailleurs, étant plus reſſerrée qu'entreprenante, les choſes extérieures ne lui oppoſent aucune difficulté à *ſurmonter*. (*L'abbé Girard.*)

VAINCU, BATTU, DÉFAIT. *Synonymes.* Ces termes s'appliquent en général à une armée qui a eu du deſſous dans une action. Voici les nuances qui les diſtinguent.

Une armée eſt *vaincue*, quand elle perd le champ de bataille. Elle eſt *battue*, quand elle le perd avec un échec conſidérable, c'eſt à dire, en laiſſant beaucoup de morts & de priſonniers. Elle eſt *défaite*, lorſque cet échec va au point que l'armée eſt diſſipée, ou tellement affoiblie qu'elle ne puiſſe plus tenir la campagne.

On a dit de pluſieurs Généraux, qu'ils avoient

été *vaincus* ſans avoir été *défaits ;* parce que, le lendemain de la perte d'une bataille, ils étoient en état d'en donner une nouvelle.

On peut auſſi obſerver que les mots *Vaincu* & *Défait* ne s'appliquent qu'à des armées ou à de grands corps : ainſi, on ne dit point d'un détachement, qu'il a été *défait* ou *vaincu ;* on dit qu'il a été *battu.* (*D'ALEMBERT.*)

*VALEUR, COURAGE. *Syn.* Le *Valeureux* peut manquer de *Courage ;* le *Courageux* eſt toujours maître d'avoir de la *Valeur.*

La *Valeur* ſert au guerrier qui va combattre ; le *Courage*, à tous les êtres qui, jouïſſant de l'exiſtence, ſont ſujets à toutes es calamités qui l'accompagnent.

Que vous ſerviroit la *Valeur*, Amant qu'on a trahi, Père éploré que le ſort prive d'un fils, Père plus à plaindre dont le fils n'eſt pas vertueux ? O Fils déſolé qui allez être ſans père & ſans mère, Ami dont l'ami craint la vérité, ô Vieillards qui allez mourir, Infortunés, c'eſt du *Courage* que vous avez beſoin !

Contre les paſſions que peut la *Valeur* ſans *Courage ?* elle eſt leur eſclave, & le *Courage* eſt leur maître.

La *Valeur* outragée ſe venge avec éclat, tandis que le *Courage* pardonne en ſilence.

Près d'une maitreſſe perfide le *Courage* combat l'amour, tandis que la *Valeur* combat le rival.

La *Valeur* brave les horreurs de la mort ; le *Courage*, plus grand, brave la mort & la vie. (*M. DE PEZAY.*)

(¶ La *Valeur* eſt plus tôt une diſpoſition naturelle & avantageuſe de l'âme & du corps, qu'elle n'eſt une vertu : on en peut faire, comme de pluſieurs autres qualités ſemblables, un bon ou un mauvais uſage ; elle ſe trouve en de méchants hommes, & elle a quelquefois rendu méchants des hommes qui auroient été bons ſans elle. La *Valeur* ne devient louable & reſpectable, que par une vertu ſupérieure qui l'emploie & qui la dirige : cette vertu, dans le ſujet ou dans le citoyen, eſt l'amour de ſon prince & de ſa patrie, guidé par la ſimple obéiſſance ; dans le prince ou le chef de la République, c'eſt l'amour de ſes peuples, éclairé par la juſtice qu'il obſerve à l'égard même de ſes voiſins & de ſes ennemis ; dans le héros enfin, c'eſt l'amour des hommes en général ou l'humanité, conduite par un zèle fondé ſur une vive eſpérance de la protection du Ciel.

Le vrai *Courage*, qui, pris en général, convient à toute condition & même à tout ſexe . . , conſiſte à braver toutes ſortes de périls pour ſuivre le devoir. C'eſt cette ſeule vûe du devoir qui diſtingue le *Courage* de la *Valeur*, & qui rend toujours raiſonnable l'héroïſme même . . . Bien loin de ne chercher qu'une gloire vaine, il s'expoſe, pour le ſervice de ſa patrie ou du genre humain, aux interprétations bizarres ou aux condannations injuſtes des hommes mêmes qu'il veut ſervir : incapable de commettre une action lâche, ſous quelque prétexte d'utilité que ce puiſſe être, il ne ſacrifie jamais l'honneur réel qui dépend de lui ; mais ferme dans ſes projets, il ſacrifie ſans peine, pour les accomplir, l'honneur apparent qui tient à l'opinion paſſagère des hommes envieux ou mal inſtruits. (*L'abbé TERRASSON.*)

VALEUR, PRIX. *Synon.* Le mérite des choſes en elles-mêmes en fait la *Valeur ;* & l'eſtimation en fait le *Prix.*

La *Valeur* eſt la règle du *Prix ;* mais une règle aſſez incertaine, & qu'on ne ſuit pas toujours.

De deux choſes, celle qui eſt d'une plus grande *Valeur* vaut mieux, & celle qui eſt d'un plus grand *Prix* vaut plus.

Il ſemble que le mot de *Prix* ſuppoſe quelque raport à l'achat ou à la vente ; ce qui ne ſe trouve pas dans le mot de *Valeur.* Ainſi, l'on dit, Que ce n'eſt pas être connoiſſeur, que de ne juger de la *Valeur* des choſes que par le *Prix* qu'elles coutent. (*L'abbé GIRARD.*)

VALLÉE, VALLON. *Syn. Vallée* ſemble ſignifier un eſpace plus étendu. *Vallon* ſemble en marquer un plus reſſerré.

Les poètes ont rendu le mot de *Vallon* plus uſité : parce qu'ils ont ajouté, à la force de ce mot, une idée de quelque choſe d'agréable ou de champêtre ; & que celui de *Vallée* n'a retenu que l'idée d'un lieu bas & ſitué entre d'autres lieux plus élevés.

On dit, la *Vallée* de Joſaphat, où le Vulgaire penſe que ſe doit faire le jugement univerſel (1) ; & l'on dit le ſacré *Vallon*, où la Fable établit une demeure des Muſes. (*L'abbé GIRARD.*)

VANTER, LOUER. *Synon.* On *vante* une perſonne, pour lui procurer l'eſtime des autres ou pour lui donner de la réputation. On la *loue*, pour témoigner l'eſtime qu'on fait d'elle ou pour lui applaudir.

Vanter, c'eſt dire beaucoup de bien des gens & leur attribuer de grandes qualités, ſoit qu'ils les ayent ou qu'ils ne les ayent pas. *Louer*, c'eſt approuver avec une ſorte d'admiration ce qu'ils ont dit ou ce qu'ils ont fait, ſoit que cela le mérite ou ne le mérite point.

On *vante* les forces d'un homme ; on *loue* ſa conduite.

---

(1) (¶ Cette opinion populaire vient de ce que le mot *JOSAPHAT* (nom d'un roi hébreu qui gagna une bataille dans cette *Vallée*, laquelle en a retenu le nom) ſignifie *JUGEMENT DE DIEU*, יהוה, *Jeoue ou Jao* Dieu, שפט, *ſchifet*, Juger ou Jugement.) (*M. BEAUZÉE.*)

Le mot de *Vanter* suppose que la personne dont on parle est différente de celle à qui la parole s'adresse ; ce que le mot de *Louer* ne suppose point.

Les charlatans ne manquent jamais de se *vanter;* ils promettent toujours plus qu'ils ne peuvent tenir, ou se font honneur d'une estime qui ne leur a pas été accordée. Les personnes pleines d'amour propre se donnent souvent des *Louanges ;* elles sont ordinairement très-contentes d'elles-mêmes.

Il est plus ridicule, selon mon sens, de se *louer* soi-même que de se *vanter :* car on se *vante* par un grand désir d'être estimé, c'est une vanité qu'on pardonne ; mais on se *loue* par une grande estime qu'on a de soi, c'est un orgueil dont on se moque. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) VARIABLE, adj. Sujet au changement. Le systême des sons élémentaires adopté dans cet ouvrage, en admet de constants & de *variables*.

Les sons élémentaires dont la production n'est sujète à aucun changement, sont nommés *constants* (*Voyez* CONSTANT). Ceux dont la production est sujète au changement, s'appellent *variables*.

Les voix *variables* sont celles dont l'émission peut être nasale ou orale, & qui, dans ce dernier cas, peuvent être graves ou aiguës (*Voyez* NASAL, ORAL, GRAVE, AIGU). Les voix *variables* sont en françois A, Ê, EU, O. *Voyez* VOIX.

Les articulations *variables* sont celles dont l'explosion peut se faire avec différents degrés de force, & qui en conséquence peuvent être foibles ou fortes. *Voyez* ARTICULATION, FOIBLE, FORT. (*M.* BEAUZÉE.)

VARIATION, CHANGEMENT. *Synonym.* La *Variation* consiste à être tantôt d'une façon & tantôt d'une autre. Le *Changement* consiste seulement à cesser d'être le même.

C'est *varier* dans ses sentiments, que de les abandonner & les reprendre successivement. C'est *changer* d'opinion, que de rejeter celle qu'on avoit embrassée pour en suivre une nouvelle.

Les *Variations* sont ordinaires aux personnes qui n'ont point de volonté déterminée. Le *Changement* est le propre des inconstants.

Qui n'a point de principes certains, est sujet à *varier*. Qui est plus attaché à la fortune qu'à la vérité, n'a pas de peine à changer de doctrine. *Voyez* CHANGEMENT, VARIATION, VARIÉTÉ. *synonym.* (*L'abbé* GIRARD.)

VASTE, GRAND. *Synon.* S. Évremont a fait une dissertation, pour prouver que *Vaste* désigne toujours un défaut : voici comment il se trouva engagé à écrire sur ce sujet en 1667. Quelqu'un ayant dit, en louant le cardinal de Richelieu, qu'il avoit l'esprit *vaste*, sans y ajouter d'autre épithète : S. Évremont soutint que cette expression n'étoit pas juste ; qu'Esprit *vaste* se prenoit en bonne ou en mauvaise part, selon les circonstances qui s'y trouvoient jointes; qu'un Esprit *vaste*, merveilleux, pénétrant, marquoit une capacité admirable; & qu'au contraire un Esprit *vaste* & démesuré étoit un esprit qui se perdoit en des pensées vagues, en de vaines idées, en des desseins trop grands & peu proportionnés aux moyens qui nous peuvent faire réussir. Madame de Mazarin, la belle Hortense, prit parti contre S. Évremont ; & après avoir long temps disputé, ils convinrent de s'en raporter à MM. de l'Académie.

L'abbé de S. Réal se chargea de faire la consultation, & l'Académie polie décida en faveur de madame de Mazarin. S. Évremont s'étoit déja condanné lui-même avant que cette décision arrivât : mais quand il l'eut vue, il déclara que son désaveu n'étoit point sincère, que c'étoit un pur effet de docilité, & un assujétissement volontaire de ses sentiments à ceux de madame de Mazarin ; mais que, quant à l'Académie, il ne lui devoit de la soumission que pour la vérité.

Là-dessus, non seulement il reprit l'opinion qu'il avoit d'abord défendue, mais il nia absolument que *Vaste* seul pût jamais être une louange vraie. Il soutint que le *Grand* étoit une perfection dans les esprits ; le *Vaste*, un vice : que l'étendue juste & réglée fesoit le *Grand* ; & que la grandeur démesurée fesoit le *Vaste* : qu'enfin la signification la plus ordinaire du *Vastus* des latins, c'est trop spacieux, trop étendu, démesuré.

Je crois pour moi qu'il avoit à peu près raison en tous points. Je vois du moins que VASTUS *homo*, dans Cicéron, est un colosse, un homme d'une taille trop grande; & dans Salluste, VASTUS *animus* est un esprit immodéré, qui porte trop loin ses vûes & ses espérances. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) VENIR, v. n. Se transporter en un lieu dans lequel est ou ira la personne qui parle ou à qui on parle, ou encore Passer d'un lieu à un autre plus voisin de la personne qui parle ou à qui l'on parle. Voilà les significations les plus ordinaires & les plus naturelles de *Venir.* Mais il sert à un autre usage, qui est la seule cause pourquoi l'on en parle ici ; c'est qu'il est auxiliaire en françois pour deux especes de temps. *Voyez* AUXILIAIRE.

1°. *Venir* est auxiliaire pour les prétérits prochains ; & alors il se joint par la préposition *de* à l'infinitif du verbe conjugué : *je* VIENS *d'entrer, je* VENOIS *d'entrer.* Les italiens ont depuis quelque temps adopté cet idiotisme ; *io* VENGO *di entrare, io* VENIVO *di entrare.*

Il est bon d'observer que nous avons deux manières d'exprimer les prétérits prochains : on vient de voir la première ; la seconde consiste à placer

entre *ne* & *que* le verbe auxiliaire *faire* ou même le verbe auxiliaire *Venir* : *je ne fais* ou *je ne VIENS que d'entrer, je ne fesois* ou *je ne VENOIS que d'entrer.*

Ces deux formes de nos prétérits prochains ne sont pas synonymes, & ne doivent pas toujours s'employer indifféremment : la seconde marque une proximité plus grande que la première. *Je vous apprends que nous VENONS DE REMPORTER une grande victoire ; & si personne ne vous en paroît instruit, c'est que le courier NE FAIT ou NE VIENT QUE D'ARRIVER.*

2°. Si *Venir* se joint par la préposition *à* au présent de l'infinitif du verbe conjugué ; cet auxiliaire ajoûte une idée accessoire à celle du temps prétérit ou futur que sa forme propre indique, & il le présente alors comme éventuel. *Quand je SUIS VENU A le NOMMER, tout le monde a été surpris. Nous VINMES enfin A PARLER de lui. Si votre père VIENT A le SAVOIR. Si on VENOIT A nous SURPRENDRE. Il ne faut pas qu'il VIENNE A S'EN DOUTER. Quand toute la ville VIENDROIT A CONNOÎTRE ce traité.* (*M. BEAUZÉE.*)

VERBAL, ALE, adj. *Gramm.* Qui est dérivé du *Verbe.* On appelle ainsi les mots dérivés des verbes ; & il y a des noms *verbaux* & des adjectifs *verbaux.* Cette sorte de mots est principalement remarquable dans les langues transpositives, comme le grec & le latin, à cause de la diversité des régimes.

J'ai démontré, si je ne me trompe, que l'Infinitif est véritablement nom (*voyez* INFINITIF) ; mais c'est, comme je l'ai dit, un nom-verbe, & non pas un nom *verbal* : je pense qu'on doit seulement appeler noms *verbaux*, ceux qui n'ont de commun avec le verbe que le radical représentatif de l'attribut, & qui ne conservent rien de ce qui constitue l'essence du verbe, je veux dire l'idée de l'existence intellectuelle & la susceptibilité des temps qui en est une suite nécessaire. Il est évident que c'est encore la même chose du supin que de l'infinitif ; c'est aussi un nom-verbe, ce n'est pas un nom *verbal. Voyez* SUPIN.

Par des raisons toutes semblables, les participes ne sont point adjectifs *verbaux* ; ce sont des adjectifs-verbes, parce qu'outre l'idée individuelle de l'attribut qui leur est commune avec le verbe, & qui est représentée par le radical commun, ils conservent encore l'idée spécifique qui constitue l'essence du verbe, c'est à dire, l'idée de l'existence intellectuelle caractérisée par les diverses terminaisons temporelles. Les adjectifs *verbaux* n'ont de commun avec le verbe dont ils sont dérivés, que l'idée individuelle mais accidentelle de l'attribut.

En latin, les noms *verbaux* sont principalement de deux sortes : les uns sont terminés en *io*, gén. *ionis*, & sont de la troisième déclinaison, comme *visio, pactio, actio, tactio* ; les autres sont terminés en *us*, gén. *ûs*, & sont de la quatrième déclinaison, comme *visus, pactus, actus, tactus*, Les premiers expriment l'idée de l'attribut comme action, c'est à dire qu'ils énoncent l'opération d'une cause qui tend à produire l'effet individuel désigné par le radical ; les seconds expriment l'idée de l'attribut comme acte, c'est à dire qu'ils énoncent l'effet individuel désigné par le radical, saus aucune attention à la puissance qui le produit : ainsi, *visio*, c'est l'action de voir, *visus* en est l'acte ; *pactio* signifie l'action de traiter ou de convenir, *pactus* exprime l'acte ou l'effet de cette action ; *tactio* énonce l'action de toucher ou le mouvement nécessaire pour cet effet ; *tactus* est l'effet même qui résulte immédiatement de ce mouvement, *&c. Voyez* SUPIN.

Il y a encore quelques noms *verbaux* en *um*, gén. *i*, de la seconde déclinaison, dérivés immédiatement du supin, comme les deux espèces dont on vient de parler ; par exemple, *pactum*, qui doit avoir encore une signification différente de *pactio* & de *pactus.* Je crois que les noms de cette troisième espèce désignent principalement les objets sur lesquels tombe l'acte, dont l'idée tient au radical commun : ainsi, *pactio* exprime le mouvement que l'on se donne pour convenir ; *pactus*, l'acte de la convention, l'effet du mouvement que l'on s'est donné ; *pactum*, l'objet du traité, les articles convenus. C'est la même différence entre *actio*, *actus*, & *actum.*

Les adjectifs *verbaux* sont principalement de deux sortes : les uns sont en *ilis*, comme *amabilis, stabilis, facilis, odibilis, vincibilis* ; les autres en *undus*, comme *errabundus, ludibundus, vitabundus*, &c. Les premiers ont plus communément le sens passif, & caractérisent surtout par l'idée de la possibilité, comme si *amabilis*, par exemple, vouloit dire par contraction *ad amari ibilis*, en tirant *ibilis* de *ibo*, &c. Les autres ont le sens actif, & caractérisent par l'idée de la fréquence de l'acte ; comme si *ludibundus*, par exemple, signifioit *sæpe ludere*, ou *continuo ludere solitus.*

Il peut se trouver une infinité d'autres terminaisons, soit pour les noms soit pour les adjectifs *verbaux* (voyez *Vossii Anal.* II, 32 & 33) : mais j'ai cru devoir me borner ici aux principaux dans chaque genre ; parce que l'*Encyclopédie* ne doit pas être une Grammaire latine, & que les espèces que j'ai choisies suffisent pour indiquer comment on doit chercher les différences de signification dans les dérivés d'une même racine qui sont de la même espèce ; ce qui apartient à la Grammaire générale.

Mais je m'arrêterai encore à un point de la Grammaire latine, qui peut tenir par quelque endroit aux principes généraux du langage. Tous les gram-

mairiens s'accordent à dire que les noms *verbaux* en *io* & les adjectifs *verbaux* en *undus* prennent le même régime que le verbe dont ils sont dérivés. C'est ainsi, disent-ils, qu'il faut entendre ces phrases de Plaute (*Amphitr.* I, 3) : *Quid tibi hanc curatio est rem?* (Aulul. III, *Redi*) *Sed quid tibi nos tactio est?* (Trucul. II, 7) *Quid tibi hanc auditio est, quid tibi hanc notio est?* cette phrase de Tite-Live (xxv), *Hanno, vitabundus castra hostium consulesque, loco edito castra posuit*; & celles-ci d'Apulée, *Carnificem imaginabundus, mirabundi bestiam.* Les réflexions que j'ai à proposer sur cette matière paroitront peut-être des paradoxes : mais comme je les crois néanmoins conformes à l'exacte vérité, je vas les exposer comme je les conçois ; quelque autre plus habile, ou les détruira par de meilleures raisons, ou les fortifiera par de nouvelles vûes.

Ni les noms *verbaux* en *io*, ni les adjectifs *verbaux* en *undus*, n'ont pour régime direct l'accusatif.

1°. On peut rendre raison de cet accusatif en suppléant une préposition : *Curatio hanc rem*, c'est *curatio propter hanc rem*; *nos tactio*, c'est *in nos* ou *super nos tactio*; *hanc auditio*, *hanc notio*, c'est *erga hanc auditio*, *circa hanc notio*; *vitabundus castra consulesque*, suppl. *propter*; *carnificem imaginabundus* suppl. *in* (ayant sans cesse l'imagination tournée sur le bourreau); *mirabundi bestiam* suppl. *propter.* Il n'y a pas un seul exemple pareil que l'on ne puisse analyser de la même manière.

2°. La simplicité de l'Analogie, qui doit diriger partout le langage des hommes, & qui est fixée immuablement dans la langue latine, ne permet pas d'assigner à l'accusatif une infinité de fonctions différentes ; & il faudra bien reconnoître néanmoins cette multitude de fonctions diverses, s'il est régime des prépositions, des verbes relatifs, des noms & des adjectifs *verbaux* qui en sont dérivés; la confusion sera dans la langue, & rien ne pourra y obvier. Si l'on veut s'entendre, il ne faut à chaque cas qu'une destination.

Le Nominatif marque un sujet de la première ou de la troisième personne : le Vocatif marque un sujet de la seconde personne : le Génitif exprime le complément déterminatif d'un nom appellatif : le Datif exprime le complément d'un raport de fin : l'Ablatif caractérise le complément de certaines prépositions : pourquoi l'Accusatif ne seroit-il pas borné à désigner le complément des autres prépositions?

Me voici arrété par deux objections. La première, c'est que j'ai consenti de reconnoître un ablatif absolu & indépendant de toute préposition (*Voyez* GÉRONDIF) : la seconde, c'est que j'ai reconnu l'accusatif lui-même, comme régime du verbe actif relatif (*V.* INFINITIF). L'une & l'autre objection doit me faire conclure que le même cas peut avoir différents usages, & conséquemment que j'étaye mal le systême que j'établis ici sur les régimes des noms & des adjectifs *verbaux*.

Je réponds à la première objection, que, par raport à l'ablatif absolu, je suis dans le même cas que par raport aux futurs; j'avois un collègue, aux vûes duquel j'ai souvent dû sacrifier les miennes ; mais je n'ai jamais prétendu en faire un sacrifice irrévocable, & je désavoue tout ce qui se trouvera, dans les articles qui nous sont communs, n'être pas d'accord avec le systême dont j'ai répandu les diverses parties dans les volumes suivants.

On suppose (*art.* GÉRONDIF), que le nom mis à l'ablatif absolu n'a avec les mots de la proposition principale aucune relation grammaticale : & voilà le seul fondement sur lequel on établit la réalité du prétendu ablatif absolu. Mais il me semble avoir démontré (RÉGIME) l'absurdité de cette prétendue indépendance contre l'abbé Girard, qui admet un régime libre : & je m'en tiens en conséquence à la doctrine de du Marsais sur la nécessité de n'envisager jamais l'ablatif que comme régime d'une préposition. *Voyez* ABLATIF & DATIF.

Pour ce qui est de la seconde objection, que j'ai reconnu l'accusatif comme régime du verbe actif relatif, j'avoue que je l'ai dit, même en plus d'un endroit ; mais j'avoue aussi que je ne le disois que par respect pour une opinion reçue unanimement, & pensant que je pourrois éviter cette occasion de choquer un préjugé universel. Elle se présente ici d'une manière inévitable ; je dirai donc ma pensée sans détour. *L'accusatif n'est jamais le régime que d'une préposition; & celui qui vient après le verbe actif relatif est dans le même cas :* ainsi, *amo Deum*, c'est *amo ad Deum*; *doceo pueros Grammaticam*, c'est, dans la plénitude analytique, *doceo ad pueros circa grammaticam*, &c. Voici les raisons de mon assertion.

1°. L'Analogie, comme je l'ai déja dit, exige qu'un même cas n'ait qu'une seule & même destination : or l'accusatif est indubitablement destiné, par l'Analogie latine, à caractériser le complément de certaines prépositions ; il ne doit donc pas sortir de cette destination, surtout si l'on peut prouver qu'il est possible & raisonnable d'ailleurs de l'y ramener. C'est ce que je vas faire.

2°. Les grammairiens ne prétendent regarder l'accusatif comme régime que des verbes actifs, qu'ils appellent *transitifs*, & que je nomme *relatifs* avec plusieurs autres ; ils conviennent donc tacitement que l'accusatif désigne alors le terme du raport énoncé par le verbe : or tout raport est renfermé dans le terme antécédent, & c'est la préposition qui en est, pour ainsi dire, l'exposant, & qui indique que son complément est le terme conséquent de ce raport.

3°. Le verbe relatif peut être actif ou passif; *amo* est actif, *amor* est passif : l'un exprime le raport

inverse de l'autre : dans *amo Deum*, le raport actif se porte vers le terme passif *Deum*; dans *amor à Deo*, le raport passif est dirigé vers le terme actif *Deo* : or *Deo* est ici complément de la préposition *à*, qui dénote en général un raport d'origine, pour faire entendre que l'impression passive est raportée à sa cause; pourquoi, dans la phrase active, *Deum* ne seroit-il pas le complément de la préposition *ad*, qui dénote en général un raport de tendance, pour faire entendre que l'action est raportée à l'objet passif?

4°. On supprime toujours en latin la préposition *ad*, j'en conviens; mais l'idée en est toujours rappelée par l'accusatif qui la suppose, de même que l'idée de la préposition *à* est rappelée par l'ablatif, lorsqu'elle est en effet supprimée dans la phrase passive, comme *compulsi siti* pour *à siti*. D'ailleurs cette suppression de la préposition, dans la phrase active, n'est pas universelle : les espagnols disent *amar à Dios*, comme les latins auroient pu dire *amare ad Deum* (être en amour pour Dieu), & comme nous aurions pu dire *aimer à Dieu*. Eh! ne trouvons-nous pas l'équivalent dans nos anciens auteurs? *Et pria A ses amis que cil roules fût mis sur son tombel*, que cette inscription fût mise sur son tombeau (*Dictionn.* de Borel, *verb.* Roullet). Que dis-je? nous conservons la préposition dans plusieurs phrases, quand le terme objectif est un infinitif; ainsi, nous disons *j'aime à chasser*, & non pas *j'aime chasser*, quoique nous disions sans préposition, *j'aime la chasse*; *je commence à raconter*, *j'apprends à chanter*, quoiqu'il faille dire, *je commence un récit*, *j'apprends la Musique*.

Tout semble donc concourir pour mettre dans la dépendance d'une préposition l'accusatif qui passe pour régime du verbe actif relatif: l'analogie latine des cas en sera plus simple & plus uniforme : la syntaxe du verbe actif sera plus raprochée de celle du verbe passif; & elle doit l'être, puisqu'ils sont également relatifs, & qu'il s'agit également de rendre sensible de part & d'autre la relation au terme conséquent : enfin les usages des autres langues autorisent cette espèce de syntaxe, & nous en trouvons des exemples jusques dans l'usage présent de la nôtre.

Je ne prétends pas dire que, pour parler latin, il faille exprimer aucune préposition après le verbe actif; je veux dire seulement que, pour analyser la phrase latine, il faut en tenir compte, & à plus forte raison après les noms & les adjectifs *verbaux*. (*M. Beauzée.*)

VERBE, s. m. *Grammaire*. En analysant avec la plus grande attention les différents usages du *Verbe* dans le discours (*voyez* Mot, *art.* 1), j'ai cru devoir le définir, *Un mot qui présente à l'esprit un être indéterminé, désigné seulement par l'idée générale de l'existence sous une relation à une modification.*

L'idée de *mot* est la plus générale qui puisse entrer dans la notion du *Verbe*; c'est, en quelque sorte, le genre suprême : toutes les autres parties d'oraison sont aussi des mots.

Ce genre est restreint à un autre moins commun, par la propriété de *présenter à l'esprit un être* : cette propriété ne convient pas à toutes les espèces de mots; il n'y a que les mots déclinables, & susceptibles surtout des inflexions numériques : ainsi, l'idée générique est restreinte par là aux seules parties d'oraison déclinables, qui sont les noms, les pronoms, les adjectifs, & les *Verbes*; les prépositions, les adverbes, les conjonctions, & les interjections s'en trouvent exclus.

C'est exclure encore les noms & les pronoms, & restreindre de plus en plus l'idée générique, que de dire que le *Verbe est un mot qui présente à l'esprit un être indéterminé*; car les noms & les pronoms présentent à l'esprit des êtres déterminés (*Voyez* Nom & Pronom). Cette idée générique ne convient donc plus qu'aux adjectifs & aux *Verbes*; le genre est le plus restreint qu'il soit possible, puisqu'il ne comprend plus que deux espèces, c'est le genre prochain. Si l'on vouloit se rappeler les idées que j'ai attachées aux termes de *déclinable* & d'*indéterminatif* (*voyez* Mot), on pourroit énoncer cette première partie de la définition, en disant que le *Verbe est un mot déclinable indéterminatif*: & c'est apparemment la meilleure manière de l'énoncer.

Que faut-il ajoûter pour avoir une définition complète? Un dernier caractère qui ne puisse plus convenir qu'à l'espèce que l'on définit; en un mot, il faut déterminer le genre prochain par la différence spécifique. C'est ce que l'on fait aussi, quand on dit que le *Verbe désigne seulement par l'idée générale de l'existence sous une relation à une modification* : voilà le caractère distinctif & incommunicable de cette partie d'oraison.

De ce que le *Verbe* est un mot qui présente à l'esprit un être indéterminé, ou, si l'on veut, de ce qu'il est un mot déclinable indéterminatif, il peut, selon les vûes plus ou moins précises de chaque langue, se revêtir de toutes les formes accidentelles que les usages ont attachées aux noms & aux pronoms qui présentent à l'esprit des sujets déterminés : & alors la concordance des inflexions correspondantes des deux espèces de mots, sert à désigner l'application du sens vague de l'un au sens précis de l'autre & l'identité actuelle des deux sujets, du sujet indéterminé exprimé par le *Verbe*, & du sujet déterminé énoncé par le nom ou par le pronom (*Voyez* Identité). Mais comme cette identité peut presque toujours s'apercevoir sans une concordance exacte de tous les accidents, il est arrivé que bien des langues n'ont pas admis dans leurs *Verbes* toutes les inflexions imaginables relatives au sujet. Dans les *Verbes* de la langue françoise, les genres ne sont admis qu'au

qu'au participe actif ; la langue latine & la langue grèque les ont admis au participe actif ; la langue hébraïque étend cette distinction aux secondes & troisièmes personnes des modes personnels. Si l'on excepte le chinois & la langue franque, où le *Verbe* n'a qu'une seule forme immuable à tous égards, les autres langues se sont moins permis à l'égard des nombres & des personnes ; & le *Verbe* prend presque toujours des terminaisons relatives à ces deux points de vûe, si ce n'est dans les modes dont l'essence même les exclut : l'infinitif, par exemple, exclut les nombres & les personnes, parce que le sujet y demeure essenciellement indéterminé : le participe admet les genres & les nombres, parce qu'il est adjectif ; mais il rejette les personnes, parce qu'il ne constitue pas une proposition. *Voyez* INFINITIF, PARTICIPE.

L'idée différencielle de l'existence sous une relation à une modification, est d'ailleurs le principe de toutes les propriétés exclusives du *Verbe*.

I. La première & la plus frapante de toutes, c'est qu'il est en quelque sorte l'âme de nos discours, & qu'il entre nécessairement dans chacune des propositions qui en sont les parties intégrantes. Voici l'origine de cette prérogative singulière.

Nous parlons pour transmettre aux autres nos connoissances ; & nos connoissances ne sont rien autre chose que la vûe des êtres sous leurs attributs, ce sont les résultats de nos jugements intérieurs. Un jugement est l'acte par lequel notre esprit aperçoit en soi l'existence d'un être sous telle ou telle relation à telle ou telle modification. Si un être a véritablement en soi la relation sous laquelle il existe dans notre esprit, nous en avons une connoissance vraie ; mais notre jugement est faux, si l'être n'a pas en soi la relation sous laquelle il existe dans notre esprit. *V.* PROPOSITION.

Une proposition doit être l'image de ce que l'esprit aperçoit par son jugement ; & par conséquent elle doit énoncer exactement ce qui se passe alors dans l'esprit, & montrer sensiblement un sujet déterminé, une modification, & l'existence intellectuelle du sujet sous une relation à cette modification. Je dis *existence intellectuelle*, parce qu'en effet il ne s'agit primitivement, dans aucune proposition, de l'existence réelle qui suppose les êtres hors du néant ; il ne s'agit que d'une existence telle que l'ont dans notre entendement tous les objets de nos pensées, tandis que nous nous en occupons. Un *cercle carré*, par exemple, ne peut avoir aucune existence réelle ; mais il a dans mon entendement une existence intellectuelle, tandis qu'il est l'objet de ma pensée & que je vois qu'*un cercle carré* EST *impossible*. Les idées abstraites & générales ne sont & ne peuvent être réalisées dans la nature ; il n'existe réellement, & ne peut exister nulle part *un animal en général* qui ne soit ni homme ni brute : mais les objets de ces idées factices existent dans notre intelligence, tandis que nous nous en occupons pour découvrir leurs propriétés.

Or c'est précisément l'idée de cette existence intellectuelle sous une relation à une modification, qui fait le caractère distinctif du *Verbe* : & de là vient qu'il ne peut y avoir aucune proposition sans *Verbe*, parce que toute proposition, pour peindre avec fidélité l'objet du jugement, doit exprimer entre autres choses l'existence intellectuelle du sujet sous une relation à quelque modification ; ce qui ne peut être exprimé que par le *Verbe*.

De là vient le nom emphatique donné à cette partie d'oraison. Les grecs l'appeloient ῥῆμα, mot qui caractérise le pur matériel de la *parole*, puisque ῥέω, qui en est la racine, signifie proprement *fluo*, & qu'il n'a reçu le sens de *dico* que par une catachrèse métaphorique, la bouche étant comme le canal par où s'écoule la parole &, pour ainsi dire, la pensée dont elle est l'image. Nous donnons à la même partie d'oraison le nom de *Verbe*, du latin *Verbum*, qui signifie encore la *parole* prise matériellement, c'est à dire, en tant qu'elle est le produit de l'impulsion de l'air chassé des poumons, & modifié tant par la disposition particulière de la bouche que par les mouvements subits & instantanés des parties mobiles de cet organe. C'est Priscien (*lib.* VIII, *de* Verbo, *init.*) qui est le garant de cette étymologie : *VERBUM à verberatu aëris dicitur, quod commune accidens est omnibus partibus orationis.* Priscien a raison : toutes les parties d'oraison, étant produites par le même méchanisme, pouvoient également être nommées *Verba*, & elles l'étoient effectivement en latin ; mais c'étoit alors un nom générique, au lieu qu'il étoit spécifique quand on l'appliquoit à l'espèce dont il est ici question ; *Præcipuè in hac dictione quasi proprium ejus accipitur quâ frequentiùs utimur in oratione.* (*Id. bid.*) Telle est la raison que Priscien donne de cet usage : mais il me semble que ce n'est l'expliquer qu'à demi, puisqu'il reste encore à dire pourquoi nous employons si fréquemment le *Verbe* dans tous nos discours.

C'est qu'il n'y a point de discours sans proposition ; point de proposition qui n'ait à exprimer l'objet d'un jugement ; point d'expression de cet objet qui n'énonce un sujet déterminé, une modification également déterminée, & l'existence intellectuelle du sujet sous une relation à cette modification : or c'est la désignation de cette existence intellectuelle d'un sujet qui est le caractère distinctif du *Verbe*, & qui en fait, entre tous les mots, le *mot* par excellence.

J'ajoûte que c'est cette idée de l'*existence intellectuelle* qu'entrevoyoit l'auteur de la *Grammaire générale* dans la signification commune à tous les *Verbes* & propre à cette seule espèce, lorsqu'après avoir remarqué tous les défauts des définitions

données avant lui, il s'est arrêté à l'idée d'*affirmation*. Il sentoit que la nature du *Verbe* devoit le rendre nécessaire à la proposition; il n'a pas vu assez nettement l'idée de l'*existence intellectuelle*, parce qu'il n'est pas remonté jusqu'à la nature du jugement intérieur; il s'en est tenu à l'*affirmation*, parce qu'il n'a pris garde qu'à la proposition même. Je ferai là-dessus quelques observations assez naturelles.

1°. L'*affirmation* est un acte propre à celui qui parle; & l'auteur de la *Grammaire générale* en convient lui-même (*Part. II*, *chap.* xiij, édit. 1756).: » Et l'on peut, dit-il, remarquer en passant, que l'*affirmation*, en tant que conçue, » pouvant être aussi l'attribut du *Verbe*, comme » dans *affirmo*, ce *Verbe* signifie deux *affirmations*, dont l'une regarde la personne qui parle, « & l'autre la personne de qui on parle, soit » que ce soit de soi-même, soit que ce soit d'un » autre. Car quand je dis, *Petrus affirmat*, » *affirmat* est la même chose que *est affirmans*; & » alors *est* marque *MON AFFIRMATION*, ou le » jugement que je fais touchant Pierre; & *affirmans*, l'*affirmation* que je conçois & que j'attribue à Pierre ». Or le *Verbe*, étant un mot déclinable indéterminatif, est sujet aux lois de la concordance par raison d'identité, parce qu'il désigne un sujet quelconque sous une idée générale applicable à tout sujet déterminé qui en est susceptible. Cette idée ne peut donc pas être celle de l'*affirmation*, qui est reconnue propre à celui qui parle, & qui ne peut jamais convenir au sujet dont on parle, qu'autant qu'il existe dans l'esprit avec la relation de convenance à cette manière d'être, comme quand on dit *Petrus affirmat*.

2°. L'*affirmation* est certainement opposée à la *négation*: l'une est la marque que le sujet existe sous la relation de convenance à la manière d'être dont il s'agit; l'autre, que le sujet existe avec la relation de disconvenance à cette manière d'être. C'est à peu près l'idée que l'on en prendroit dans l'*Art de penser* (*Part. II*, *chap.* iij). Je l'étendrois encore davantage dans le grammatical, & je dirois que l'*affirmation* est la simple position de la signification de chaque mot, & que la *négation* en est en quelque manière la destruction. Aussi l'*affirmation* se manifeste assez par l'acte même de la parole, sans avoir besoin d'un mot particulier pour devenir sensible, si ce n'est quand elle est l'objet spécial de la pensée & de l'expression; il n'y a que la négation qui doive être exprimée. C'est pour cela même que, dans aucune langue, il n'y a aucun mot destiné à donner aux autres mots un sens affirmatif, parce qu'ils le sont tous essenciellement; il y en a au contraire qui les rendent négatifs, parce que la négation est contraire à l'acte simple de la parole, & qu'on ne la suppléeroit jamais si elle n'étoit exprimée: *malè*, *non malè*; *doctus*, *non doctus*; *audio*, *non audio*. Or si tout mot est affirmatif par nature comment l'*affirmation* peut-elle être le caractère distinctif du *Verbe*?

3°. On doit regarder comme incomplète, & conséquemment comme vicieuse, toute définition du *Verbe* qui n'assigne pour objet de sa signification qu'une simple modification qui peut être comprise dans la signification de plusieurs autres espèces de mots: or l'idée de l'*affirmation* est dans ce cas, puisque les mots *affirmation*, *affirmatif*, *affirmativement*, *oui* expriment l'*affirmation* sans être *Verbes*.

Je sais que l'auteur a prévu cette objection, & qu'il croit la résoudre en distinguant l'*affirmation* conçue de l'*affirmation* produite, & prenant celle-ci pour caractériser le *Verbe*. Mais j'ôse dire que c'est proprement se payer de mots, & laisser subsister un vice qu'on avoue. Quand on supposeroit cette distinction bien claire, bien précise, & bien fondée; le besoin d'y recourir pour justifier la définition générale du *Verbe*, est une preuve que cette définition est au moins louche, qu'il falloit la rectifier par cette distinction, & que peut-être l'eût-on fait, si l'on n'avoit craint de la rendre d'ailleurs trop obscure.

4°. L'auteur sentoit très-bien lui-même l'insuffisance de sa définition pour rendre raison de tout ce qui apartient au *Verbe*. C'est, selon lui, *Un mot dont le* PRINCIPAL USAGE *est de désigner l'affirmation .... L'on s'en sert encore pour signifier d'autres mouvements de notre âme ... mais ce n'est qu'en changeant d'inflexion & de mode; & ainsi, nous ne considérons le VERBE, dans tout ce chapitre* (ch *xiij*, Part. II, édit. 1756), *que selon sa principale signification, qui est celle qu'il a à l'indicatif. Il faut remarquer*, dit-il ailleurs (chap. *xvij*), *que quelquefois l'infinitif retient* l'affirmation, *comme quand je dis*, Scio malum esse fugiendum; *& que souvent il la perd & devient nom, principalement en grec & dans les langues vulgaires, comme quand on dit ....* Je veux boire (volo bibere). L'infinitif alors cesse d'être *Verbe*, selon cet auteur; & par conséquent il faut qu'il avoue que le même mot, avec la même signification, est quelquefois *Verbe* & cesse quelquefois de l'être. Le participe, dans son systême, est un simple adjectif, parce qu'il ne conserve pas l'idée de l'*affirmation*.

Je remarquerai à ce sujet que tous les modes, sans exception, ont été dans tous les temps réputés apartenir au *Verbe*, & en être des parties nécessaires; que tous les grammairiens les ont disposés systématiquement dans la conjugaison; qu'ils y ont été forcés par l'unanimité des usages de tous les idiomes, qui en ont toujours formé les diverses inflexions par des générations régulières entées sur un radical commun; que cette unanimité, ne pouvant être le résultat d'une convention formelle & réfléchie, ne sauroit venir que des suggestions secrètes de la nature, qui valent

beaucoup mieux que toutes nos réflexions ; & qu'une définition qui ne peut concilier des parties que la nature elle-même semble avoir liées, doit être bien suspecte à quiconque connoît les véritables fondements de la raison.

II. L'idée de l'existence intellectuelle sous une relation à une modification, est encore ce qui sert de fondement aux différents modes du *Verbe*, qui conserve dans tous sa nature, essenciellement indestructible.

Si par abstraction l'on envisage comme un être déterminé cette existence d'un sujet quelconque sous une relation à une modification ; le *Verbe* devient nom, & c'en est le mode infinitif. *Voyez* INFINITIF.

Si par une autre abstraction on envisage un être indéterminé, désigné seulement par cette idée de l'existence intellectuelle sous une relation à une modification, comme l'idée d'une qualité fesant partie accidentelle de la nature quelconque du sujet; le *Verbe* devient adjectif, & c'en est le mode participe. *Voyez* PARTICIPE.

Ni l'un ni l'autre de ces modes n'est personnel, c'est à dire qu'ils n'admettent point d'inflexions relatives aux personnes, parce que l'un & l'autre expriment de simples idées ; l'un, un être déterminé par sa nature ; l'autre, un être indéterminé désigné seulement par une partie accidentelle de sa nature : mais ni l'un ni l'autre n'exprime l'objet d'un jugement actuel, en quoi consiste principalement l'essence de la proposition & du discours. C'est pourquoi les personnes ne sont marquées ni dans l'un ni dans l'autre, parce que les personnes sont, dans le *Verbe*, des terminaisons qui caractérisent la relation du sujet à l'acte de la parole. *Voyez* PERSONNE.

Mais si l'on emploie en effet le *Verbe* pour énoncer actuellement l'existence intellectuelle d'un sujet déterminé sous une relation à une modification, c'est à dire, s'il sert à faire une proposition ; le *Verbe* est alors uniquement *Verbe*, & c'en est un mode personnel.

Ce mode personnel est direct, quand il constitue l'expression immédiate de la pensée que l'on veut manifester ; tels sont l'indicatif, l'impératif, & le suppositif (*Voyez* ces mots). Le mode personnel est indirect ou oblique, quand il ne peut servir qu'à constituer une proposition incidente subordonnée à un antécédent ; tels sont l'optatif & le subjonctif. *Voyez* ces mots.

Il est évident que cette multiplication des aspects sous lesquels on peut envisager l'idée spécifique de la nature du *Verbe*, sert infiniment à en multiplier les usages dans le discours, & justifie de plus en plus le nom que lui ont donné par excellence les grecs & les romains, & que nous lui avons conservé nous-mêmes.

III. Les temps, dont le *Verbe* seul paroît susceptible, supposent apparemment, dans cette partie d'oraison, une idée qui puisse servir de fondement à ces métamorphoses, & qui en rende le *Verbe* susceptible. Or il est évident que nulle autre idée n'est plus propre que celle de l'existence à servir de fondement aux temps, puisque ce sont des formes destinées à marquer les diverses relations de l'existence à une époque. *Voyez* TEMPS.

De là vient que, dans les langues qui ont admis la déclinaison effective, il n'y a aucun mode du *Verbe* qui ne se conjugue par temps; les modes impersonnels comme les personnels, les modes obliques comme les directs, les modes mixtes comme les purs : parce que les temps tiennent à la nature immuable du *Verbe*, à l'idée générale de l'existence.

Jules-César Scaliger les croyoit si essenciels à cette partie d'oraison, qu'il les a pris pour le caractère spécifique qui la distingue de toutes les autres : *Tempus autem non videtur esse affectus* VERBI, *sed differentia formalis propter quam* VERBUM *ipsum* VERBUM *est* (*De caus. L. L.* lib. *V*, cap. cxxj). Cette considération, dont il est aisé maintenant d'apprécier la juste valeur, avoit donc porté ce savant Critique à définir ainsi cette partie d'oraison : VERBUM *est nota rei sub tempore.* (Ib. cap. cx.)

Il s'est trompé en ce qu'il a pris une propriété accidentelle du *Verbe* pour l'essence même. Ce ne sont point les temps qui constituent la nature spécifique du *Verbe ;* autrement, il faudroit dire que la langue franque, la langue chinoise, & apparemment bien d'autres, sont destituées de *Verbes*, puisqu'il n'y a dans ces idiomes aucune espèce de mot qui y prenne des formes temporelles : mais puisque les *Verbes* sont absolument nécessaires pour exprimer les objets de nos jugements, qui sont nos principales & peut-être nos seules pensées; il n'est pas possible d'admettre des langues sans *Verbes*, à moins de dire que ce sont des langues avec lesquelles on ne sauroit parler. La vérité est, qu'il y a des *Verbes* dans tous les idiomes ; que, dans tous, ils sont caractérisés par l'idée générale de l'existence intellectuelle d'un sujet indéterminé sou une relation à une manière d'être; que, dans tous, en conséquence, la déclinabilité par temps en est une propriété essencielle ; mais qu'elle n'est qu'en puissance dans les uns, tandis qu'elle est en acte dans les autres.

Si l'on veut admettre une métonymie dans le nom que les grammairiens allemands ont donné au *Verbe* en leur langue ; il y aura assez de justesse : ils l'appellent *das zeit-wort ;* le mot *zeit-wort* est composé de *zeit* (temps) & de *wort* (mot), comme si nous disions *le mot du temps.* Il y a apparence que ceux qui introduisirent les premiers cette dénomination, pensoient sur le *Verbe* comme Scaliger ; mais on peut la rectifier, en supposant, comme je l'ai dit, une métonymie de la mesure pour la chose mesurée, du temps pour l'existence.

IV. La définition que j'ai donnée du *Verbe* se

prête encore avec succès aux divisions reçues de cette partie d'oraison; elle en est le fondement le plus raisonnable; & elle en reçoit, comme par réflexion, un surcroît de lumière, qui en met la vérité dans un plus grand jour.

1°. La première division du *Verbe* est en *substantif* & *adjectif;* dénominations auxquelles je voudrois que l'on substituât celles d'*abstrait* & de *concret*. *Voyez* SUBSTANTIF, *art. II.*

Le *Verbe* substantif ou abstrait, que du Marsais appelle *simple*, est celui qui désigne par l'idée générale de l'existence intellectuelle sous une relation à une modification quelconque, qui n'est point comprise dans la signification du *Verbe*, mais qu'on exprime séparément; comme quand on dit, *Dieu* EST *éternel*, *les hommes* SONT *mortels*.

Le *Verbe* adjectif ou concret, que du Marsais nomme *composé*, est celui qui désigne par l'idée générale de l'existence intellectuelle sous une relation à une modification déterminée, qui est comprise dans la signification du *Verbe;* comme quand on dit, *Dieu* EXISTE, *les hommes* MOURRONT.

Il suit de ces deux definitions qu'il n'y a point de *Verbe* adjectif ou concret, qui ne puisse se décomposer par le *Verbe* substantif ou abstrait *être*. C'est une conséquence avouée par tous les grammairiens, & fondée sur ce que les deux espèces désignent également par l'idee générale de l'existence intellectuelle; mais que le *Verbe* adjectif renferme de plus dans sa signification l'idée accessoire d'une modification déterminée, qui n'est point comprise dans la signification du *Verbe* substantif. On doit donc trouver, dans le *Verbe* substantif ou abstrait, la pure nature du *Verbe* en général; & c'est pour cela que les philosophes enseignent qu'on auroit pu, dans chaque langue, n'employer que ce seul *Verbe*, le seul en effet qui soit demeuré dans la simplicité de sa signification originelle & essencielle, ainsi que l'a remarqué l'auteur de la *Grammaire générale* (*Part. II, c.* xiij, édit. 1756.)

Quelle est donc la nature du *VERBE Être*, ce *Verbe* essenciellement fondamental dans toutes les langues? Il y a près de deux-cents ans que Robert Estienne nous l'a dit, avec la naïveté qui ne manque jamais à ceux qui ne sont point préoccupés par les intérêts d'un systême particulier. Après avoir, bien ou mal à propos, distingué les *Verbes* en actifs, passifs, & neutres, il s'explique ainsi (*Traité de la Grammaire françoise*, Paris, 1569, *p.* 37):
» Oultre ces trois sortes, il y a le *Verbe* nommé
» substantif, qui est *Estre*, qui ne signifie ne *action*
» ne *passion*, mais seulement il dénote l'*estre* &
» *existence* ou *subsistance* d'une chascune chose
» qui est signifiée par le nom ioinct avec luy;
» comme *Ie suis*, *Tu es*, *Il est*. Toutesfois il
» est si nécessaire à toutes actions & passions, que
» nous ne trouuerons *Verbes* qui ne se puissent ré-
» souldre par luy ».

Ce savant Typographe, qui ne pensoit pas à faire entrer dans la signification du *Verbe* l'idée de l'*affirmation*, n'y a vu que ce qui y est en effet, l'idée de l'*existence;* & sans les préjugés, personne n'y verroit rien autre chose.

J'ajoûte seulement que c'est l'idée de l'existence intellectuelle, & je me fonde sur ce que j'ai déja allégué, que les êtres abstraits & généraux, qui n'ont & ne peuvent avoir aucune existence réelle, peuvent néanmoins être & sont fréquemment sujets déterminés du *Verbe* substantif.

Mais je ne déguiserai pas une difficulté que l'on peut faire avec assez de vraisemblance contre mon opinion, & qui porte sur la propriété qu'a le *VERBE Être*, d'être quelquefois substantif ou abstrait, & quelquefois adjectif ou concret. Quand il est adjectif, pourroit-on dire, outre sa signification essencielle, il comprend encore celle de l'existence; comme dans cette phrase, *Ce qui* EST *touche plus que ce qui* A ÉTÉ, c'est à dire, *ce qui* EST EXISTANT *touche plus que ce qui* A ÉTÉ EXISTANT: par conséquent on ne peut pas dire que l'idée de l'existence constitue la signification spécifique du *Verbe* substantif, puisque c'est au contraire l'addition accessoire de cette idée déterminée qui rend ce même *Verbe* adjectif.

Cette objection n'est rien moins que victorieuse; & j'en ai déja préparé la solution, en distinguant plus haut l'existence intellectuelle & l'existence réelle. *Être* est un *Verbe* substantif, quand il n'exprime que l'existence intellectuelle: quand je dis, par exemple, *Dieu* EST *tout-puissant*, il s'agit ici, non de l'existence réelle de Dieu, mais seulement de son existence dans mon esprit sous la relation de convenance à la toute-puissance; ainsi, *est*, dans cette phrase, est substantif. *Être* est un *Verbe* adjectif, quand à l'idée fondamentale de l'existence intellectuelle on ajoûte accessoirement l'idée déterminée de l'existence réelle; comme *Dieu* EST, c'est à dire, *Dieu* EST EXISTANT RÉELLEMENT ou *Dieu* EST *présent à mon esprit avec l'attribut déterminé de l'*EXISTENCE RÉELLE.

Quoique le *VERBE être* puisse donc devenir adjectif au moyen de l'idée accessoire de l'existence réelle, il ne s'ensuit point que l'idée de l'existence intellectuelle ne soit pas l'idée propre de sa signification spécifique. Que dis-je? il s'ensuit au contraire qu'il ne désigne par aucune autre idée, quand il est substantif, que par celle de l'existence intellectuelle; puisqu'il exprime nécessairement l'*existence ou subsistance d'une chascune chose qui est signifiée par le nom ioinct avec luy;* que cette existence n'est réelle que quand *Être* est un *Verbe* adjectif; & qu'apparemment elle est au moins intellectuelle quand il est substantif, parce que l'idée accessoire doit être la même que l'idée fondamentale, sauf la différence des aspects, vu que le mot est le même dans les deux cas, hors la différence des constructions.

Il faut obſerver que cette réflexion a d'autant plus de poids, qu'elle porte ſur un uſage univerſel, & commun à toutes les langues connues & cultivées ; & qu'on ne s'eſt aviſé, dans aucune, de changer le *Verbe* ſubſtantif en adjectif, par l'addition acceſſoire d'une idée déterminée autre que celle de l'exiſtence réelle, parce qu'aucune autre n'eſt ſi analogue à celle qui conſtitue l'eſſence du *Verbe* ſubſtantif, ſavoir l'exiſtence intellectuelle. Dans tous les autres *Verbes* adjectifs, le radical du ſubſtantif eſt détruit ; il ne paroît que celui de l'idée acceſſoire de la modification déterminée ; & les ſeules terminaiſons rapellent l'idée fondamentale de l'exiſtence intellectuelle, qui eſt un élément néceſſaire dans la ſignification totale des *Verbes* adjectifs.

2°. Les *Verbes* adjectifs ſe ſoudiviſent communément en actifs, paſſifs, & neutres. Cette diviſion s'accommode d'autant mieux avec le définition générale du *Verbe*, qu'elle porte immédiatement ſur l'idée acceſſoire de la modification déterminée qui rend concret le ſens des *Verbes* adjectifs : car un *Verbe* adjectif eſt actif, paſſif, ou neutre, ſelon que la modification déterminée, dont l'idée acceſſoire modifie celle de l'exiſtence intellectuelle, eſt une action du ſujet, ou une impreſſion produite dans le ſujet ſans concours de ſa part, ou ſimplement un état qui n'eſt dans le ſujet ni action ni paſſion. *Voyez* ACTIF, PASSIF, NEUTRE, RELATIF, *art.1*, *n°*. 3.

Toutes les autres diviſions du *Verbe* adjectif, ou en abſolu & relatif, ou en augmentatif, diminutif, fréquentatif, inceptif, imitatif, *&c*, ne portent pareillement que ſur de nouvelles idées acceſſoires ajoutées à celle de la modification déterminée qui rend concret le ſens du *Verbe* adjectif ; & par conſéquent elles ſont toutes conciliables avec la définition générale, qui ſuppoſe toujours l'idée de cette modification déterminée.

Après ce détail, où j'ai cru devoir entrer pour juſtifier chacune des idées élémentaires de la notion que je donne du *Verbe*, détail qui comprend, par occaſion, l'examen des définitions les plus accréditées juſqu'à préſent, celle de Port-Royal & celle de Scaliger ; je me crois aſſez diſpenſé d'examiner les autres qui ont été propoſées : ſi j'ai bien établi la mienne, les voilà ſuffiſamment réfutées ; & je ne ferois au contraire qu'embarraſſer de plus en plus la matière, s'il reſte encore quelque doute ſur ma définition. Je n'ajoûterai donc plus qu'une remarque, pour achever, s'il eſt poſſible, de répandre la lumière ſur l'enſemble de toutes les idées que j'ai réunies dans la définition générale du *Verbe*.

La *Grammaire générale* dit que c'eſt *Un mot dont le principal uſage eſt de ſignifier l'affirmation.* Cette idée de l'*affirmation*, que j'ai rejetée, n'eſt point la ſeule choſe que l'on puiſſe reprocher à cette définition ; & en y ſubſtituant l'idée que j'adopte de l'*exiſtence intellectuelle*, je définirois encore mal le *Verbe*, ſi je diſois ſimplement que c'eſt *Un mot dont le principal uſage eſt de ſignifier l'exiſtence intellectuelle*, ou même plus briévement & avec plus de juſteſſe, *Un mot qui ſignifie l'exiſtence intellectuelle.* Cette définition ne ſuffiroit pas pour expliquer tout ce qui apartient à la choſe définie ; & c'eſt un principe indubitable de la plus ſaine Logique, qu'une définition n'eſt exacte qu'autant qu'elle contient clairement le germe de toutes les obſervations qui peuvent ſe faire ſur l'objet défini. C'eſt pourquoi, je dis que le *Verbe* eſt *Un mot déclinable indéterminatif*, *qui déſigne ſeulement par l'idée générale de l'exiſtence intellectuelle ſous une relation à une modification.*

Je ſais bien que cette définition ſera trouvée longue par ceux qui n'ont point d'autre moyen que la toiſe, pour juger de la brièveté des expreſſions ; mais j'ôſe eſpérer qu'elle contentera ceux qui n'exigent point d'autre brièveté que de ne rien dire de trop. Or

1°. Je dis que c'eſt *un mot déclinable* : afin d'indiquer le fondement des formes qui ſont communes au *Verbe*, avec les noms & les pronoms ; je veux dire les nombres ſurtout, & quelquefois les genres.

2°. Je dis un mot déclinable *indéterminatif* : & par là je poſe le fondement de la concordance du *Verbe* avec le ſujet déterminé auquel on l'aplique.

3°. J'ajoûte qu'il *déſigne par l'idée générale de l'exiſtence* : & voilà bien nettement l'origine des formes temporelles, qui ſont excluſivement propres au *Verbe*, & qui expriment en effet les diverſes relations de l'exiſtence à une époque.

4°. Je dis que cette *exiſtence* eſt *intellectuelle* : & par là je prépare les moyens d'expliquer la néceſſité du *Verbe* dans toutes les propoſitions, parce qu'elles expriment l'objet intérieur de nos jugements ; je trouve encore, dans les différents aſpects de cette idée de l'*exiſtence intellectuelle*, le fondement des modes dont le *Verbe*, & le *Verbe* ſeul, eſt ſuſceptible.

5°. Enfin je dis *l'exiſtence intellectuelle ſous une relation à une modification* : & ce dernier trait, en facilitant l'explication du raport qu'a le *Verbe* à l'expreſſion de nos jugements objectifs, donne lieu de diviſer le *Verbe* en ſubſtantif & adjectif, ſelon que l'idée de la modification y eſt indéterminée ou expreſſément déterminée ; & de ſoudiviſer enſuite les *Verbes* adjectifs en actifs, paſſifs, ou neutres, en abſolus ou relatifs, *&c*, ſelon les différences eſſencielles ou accidentelles de la modification déterminée qui en rend le ſens concret.

J'ôſe donc croire que cette définition ne renferme rien que de néceſſaire à une définition exacte, & qu'elle a toute la brièveté compatible avec la clarté, l'univerſalité, & la propriété qui doivent lui convenir : clarté, qui doit la rendre propre à

faire connoître la nature de l'objet défini, & à en expliquer toutes les propriétés essencielles ou accidentelles ; universalité, qui doit la rendre applicable à toutes les espèces comprises sous le genre défini, & à tous les individus de ces espèces, sous quelque forme qu'ils paroissent ; propriété enfin, qui la rend incommunicable à tout ce qui n'est pas *Verbe*. (*M. Beauzée.*)

VERBEUX, adj. Qui dit peu de choses en beaucoup de paroles. Montaigne est un des premiers qui ayent employé ce mot; il dit : » A bienvienner, à prendre congé, à saluer, à présenter » mon service, & tels compliments *verbeux* des » lois cérémonieuses de notre civilité, je ne con» nois personne si sotement stérile de ce langage » que moi. (*Anonyme.*)

VERBIAGE, s. m. Amas confus de paroles vides de sens. Il y a bien du *Verbiage* aux ieux de la Logique & du bon sens. Il y a peu de poètes que les règles sévères de la Poésie n'ayent fait *verbiager* quelquefois. (*Anonyme.*)

* VÉRITÉ RELATIVE, s. f. *Belles-Lettres. Poésie.* Dans l'imitation poétique, la *Vérité relative* est souvent contraire & toujours préférable à la *Vérité* absolue. Il n'est pas nécessaire qu'une pensée soit vraie en elle-même, mais qu'elle soit l'expression vraie de la nature. Il n'est pas nécessaire qu'un sentiment soit celui du commun des hommes, mais celui de tel homme dans telle situation. Chacun doit parler son langage ; & c'est à quoi le faux goût & le faux esprit se méprennent le plus souvent.

Un peintre qui, dans l'éloignement, peindroit les objets dans tous leurs détails, avec leur forme, leur couleur, & leur grandeur naturelle, exprimeroit la *Vérité* absolue, & n'observeroit pas la *Vérité relative*. Un poète qui feroit penser juste tous ses personnages, rempliroit de *Vérités* un ouvrage qui seroit faux d'un bout à l'autre.

Il est une *Vérité relative* aux passions. Elles exagèrent ; & l'hyperbole qu'elles emploient fréquemment, sensible pour ceux qui écoutent, ne l'est point pour celui qui parle : c'est dans ce sens-là que Quintilien a dit qu'elle devoit être *extra fidem, non extra modum.* Toutes les fois que l'expression dit plus qu'on ne doit penser naturellement, elle est fausse; elle est juste toutes les fois qu'elle n'excède pas l'idée qu'on a ou qu'on peut avoir. C'est dans cette *Vérité relative* que consiste la précision de l'hyperbole même ; car il n'y a point d'exception à cette règle, que chacun doit parler d'après sa pensée & peindre les choses comme il les voit. Celui qui soupiroit de voir Louis XIV trop à l'étroit dans le Louvre, & qui disoit pour sa raison,

Une si grande majesté
A trop peu de toute la terre.

le pensoit-il? pouvoit-il le penser? C'est la pierre de touche de l'hyperbole.

C'est une maxime bien vraie en fait de goût, qu'*on affoiblit toujours ce que l'on exagère ;* mais *exagérer*, dans ce sens-là, veut dire aller au dela, non de la *Vérité* absolue, mais de la *Vérité relative.* Celui qui exprime une chose comme il la sent n'exagère point; il rend fidèlement son sentiment ou sa pensée. L'objet qu'il peint n'a pas tous les charmes qu'il lui attribue ; le malheur dont il est accablé n'est pas aussi grand qu'il se l'imagine; le danger qui menace son ami, sa maîtresse, ce qu'il a de plus cher, n'est ni aussi terrible ni aussi pressant qu'il le croit : mais ce n'est pas d'après la réalité même, c'est d'après son imagination qu'il les peint ; & pour en juger d'après lui & comme lui, on se met à sa place. Ainsi, dans l'excès de la passion, l'hyperbole la plus insensée est elle-même quelquefois l'expression de la nature & de la *Vérité.*

L'habitude, le préjugé, l'opinion sont autant de verres diversement colorés, à travers lesquels chacun de nous voit les objets; la passion est un microscope. Le caractère modifié par tous ces accidents doit donc modifier le sentiment & la pensée ; & c'est l'expression fidèle de ces altérations qui fait la *Vérité* des mœurs. Il ne s'agit donc pas de ce qui est conforme à la droite raison, mais de ce qui est conforme à l'esprit & au caractère de celui qui parle.

Rien de plus commun cependant que d'entendre juger une pensée en elle-même, & décider qu'elle est fausse par cela même qui la rend vraie. Voulez-vous qu'un homme insensé raisonne comme un sage? remettez à sa place ce qui vous paroît faux ; alors vous le trouverez juste.

Voici deux beaux vers de Corneille :

Et qui veut tout pouvoir, doit savoir tout ôser :
Et qui veut tout pouvoir, ne doit pas tout ôser.

Lequel des deux est vrai? Chacun l'est à sa place; & à la place l'un de l'autre, tous les deux seroient faux.

Mors summum bonum, diis denegatum,

a dit Sénèque; & cette pensée, folle dans la bouche d'un sage, devient naturelle & vraie dans le caractère de Calypso, *malheureuse d'être immortelle.*

Si la mort étoit un bien, dit Sapho, *les dieux n'en seroient pas exempts.* Ceci est d'un naturel plus commun, mais n'en est pas plus vrai; car la mort, qui seroit un mal pour les dieux, pourroit être un bien pour les hommes.

Quoi qu'on vous dise, endurez tout, disoit un héros à son fils. *Quel héros*, va-t-on s'écrier, *qui donne le conseil d'un lâche!* Oui; mais ce lâche étoit Ulysse, qui alloit bientôt lui seul

exterminer tous les amants de Pénélope, & dont, en attendant, *le cœur rugissoit au dedans de lui-même, comme un lion rugit autour d'une bergerie où il ne sauroit pénétrer :* c'est ainsi que le peint Homère.

Les spartiates, dans leurs prières, demandoient aux dieux de pouvoir supporter l'injure; & du côté de la bravoure, les spartiates nous valoient bien. Notre point d'honneur est le vice du héros de l'*Iliade;* & ce qui parmi nous déshonore un soldat, fut admiré dans Thémistocle. La valeur grèque se réduisoit à vaincre ou à mourir en combattant pour la patrie; & Homère, qui fait essuyer tant d'injures a ses héros, n'a pas fait voir une seule fois, dans l'*Iliade*, un grec suppliant dans le combat, ni pris vivant par l'ennemi.

Ce sont ces différences nationales qu'il faut avoir étudiées pour juger les mœurs du Théâtre. Que penserions-nous, par exemple, du poète qui feroit dire par le fier Alexandre, que *c'est acte de roi que de souffrir le blâme pour bien faire?* Nous renverrions cette maxime à Fabius; & cependant elle est d'Alexandre lui-même.

C'est une *Vérité* rare, en fait de mœurs, que celle du caractère d'Achille, dans son entrevûe avec Priam; & à le juger par les mœurs actuelles, il paroitroit bien étrange que le meurtrier d'Hector s'établît le consolateur de son père, & lui tînt ce discours, qui, dans les mœurs antiques & dans l'opinion de la fatalité, est si naturel & si beau. » Ah! malheureux Prince, par quelles » épreuves avez-vous passé? Comment avez-vous » ôsé venir seul dans le camp des grecs, & soutenir la présence d'un homme qui a ôté la vie » à un si grand nombre de vos enfants, dont la » valeur étoit l'appui de vos peuples? il faut que » vous ayez un cœur d'airain. Mais asseyez-vous » sur ce siège, & donnons quelque trève à notre » affliction. A quoi servent les regrets & les plaintes? » Les dieux ont voulu que les chagrins & les » larmes composassent le tissu de la vie des misérables mortels . . . Mon père en est une preuve » bien signalée : les dieux l'ont comblé de faveurs » depuis sa naissance; sa fortune & ses richesses » passent celles des plus grands rois . . . Il n'a de » fils que moi, qui suis destiné à mourir à la fleur » de mon âge, & qui, pendant le peu de jours » qui me restent, ne puis être près de lui pour » avoir soin de sa vieillesse; car je suis éloigné » de ma patrie, attaché à une cruelle guerre sur » ce rivage, & condanné à être le fléau de votre » famille & de votre royaume, tandis que je laisse » mon père sans consolation & sans secours. Et » vous-même n'êtes-vous pas encore un exemple » épouvantable de cette *Vérité?* . . . Mais supportez courageusement votre sort, & ne vous » abandonnez point à un deuil sans bornes : vous » n'avancerez rien, quand vous vous désespèrerez » pour la mort de votre fils; & vous ne le rappellerez point à la vie : mais vous l'irez rejoindre, » après avoir achevé de vider ici-bas la coupe de » la colère des dieux ». C'est là ce qu'on appelle les mœurs locales & la *Vérité relative.*

Le poète ne nous doit la *Vérité* absolue, que lorsqu'il parle lui-même, ou qu'il donne celui qui parle pour un homme sage, éclairé, vertueux comme Burrhus, Alvarès, Zopyre : dans tout le reste, il ne répond que de la *Vérité relative*; & il est absurde de lui faire un crime de la scélératesse d'Atrée, de Narcisse, ou de Mahomet. (¶ C'est pourtant là ce que ne manquent jamais de faire les cagots, les délateurs, les calomniateurs des talents, & surtout cette foule d'écrivains faméliques, plus impudents, plus méprisables, plus multipliés que jamais.) (*M. Marmontel.*)

(N.) VÉRITÉ, CANDEUR, FRANCHISE, NAÏVETÉ. *Synonymes.*

La *Vérité* est ferme & sans déguisement; la *Candeur*, douce & sans effort; la *Franchise*, simple & sans art; la *Naïveté*, naturelle & sans affectation.

La *Candeur* est dans les personnes seulement; la *Vérité* est dans les choses & dans les personnes; la *Franchise* & la *Naïveté*, dans les discours.

La *Candeur* tient à l'âme; la *Naïveté*, au caractère d'esprit : la *Candeur* marque ce qu'on sent; la *Naïveté*, ce qu'on pense : la *Candeur* se laisse voir; la *Naïveté* s'exprime.

La *Candeur* ne marque que des vertus agréables; la *Vérité* peut en marquer de rudes & de sauvages : la *Naïveté* peut montrer des défauts, mais jamais des vices; & c'est pour cela qu'on dit, Une grossièreté *naïve*, & qu'on ne dit point, Une méchanceté *naïve*. *Voyez* Naïf, Naturel. *Syn.* Naïveté, Candeur, Ingénuïté. *Syn.* & Sincérité, Franchise, Naïveté, Ingénuïté. *Syn.* (*D'Alembert.*)

*VERS, s. m. *Belles-Lettres.* Le sentiment du Rhythme nous est si naturel, que, chez les peuples même les plus sauvages, la danse & le chant sont cadencés. Or la Poésie ancienne, dans sa naissance, étoit chantée : *Illud quidem certum, omnem Poesin olim cantatam fuisse* (Isaac Vossius). La parole, accommodée au chant, fut donc aussi soumise à la mesure & à la cadence. Telle fut l'origine du *Vers* métrique des Anciens.

(¶ Tout *Vers* métrique n'est pourtant pas régulièrement mesuré. Rappelons-nous d'abord que ce *Vers* étoit composé de pieds; & le pied, de syllabes, dont chacune étoit brève ou longue : la brève, ᴗ, ne fesoit qu'un temps dans la mesure; la longue, —, en valoit deux. La mesure à trois temps étoit donc l'iambe, ᴗ —; le chorée, — ᴗ; & le tribrache, ᴗ ᴗ ᴗ. Les mesures à quatre temps, les plus en usage, étoient le spondée, — —; le dactyle, — ᴗ ᴗ; & l'anapeste, ᴗ ᴗ —. Avec l'in-

telligence de ces figures, on verra d'un coup d'œil quelle étoit la forme des *Vers.*

Les pieds de l'hexamètre, du pentamètre, de l'aſclépiade ſont tous égaux : ſeulement, dans le pentamètre & dans l'aſclépiade, il reſte à l'hémiſtiche une ſyllabe longue à ſuppléer par un ſilence, & dans le pentamètre le même vide à la fin du *Vers.*

Vers pentamètre.

1 2 3 4
— —, — —, —; — ∪ ∪, — ∪ ∪, —
— ∪ ∪, — ∪ ∪ . . . .

Vers aſclépiade.

1 2 3 4
— —, — ∪ ∪, —; — ∪ ∪, — ∪ ∪.

Le *Vers* hexamètre étoit régulier & plein d'un bout à l'autre; & en même temps il étoit ſuſceptible d'une variété continuelle, par la liberté qu'on avoit d'y employer, au gré de l'oreille, ou le dactyle, ou le ſpondée : le cinquième pied ſeulement exigeoit le dactyle, & le ſixième le ſpondée; encore, ſi le caractère de l'expreſſion & l'harmonie imitative le demandoit, pouvoit-on mettre au cinquième pied le ſpondée, au lieu du dactyle, qu'on plaçoit alors au quatrième; le *Vers* alors s'appeloit ſpondaïque.

Vers hexamètre.

1 2 3 4 5 6
— —, — —, — —, — —, — ∪ ∪, — —,
— ∪ ∪, — ∪ ∪, — ∪ ∪, — ∪ ∪ . . . .

Vers ſpondaïque.

4 5 6
. . . . , ... — ∪ ∪, — —, — —.

C'eſt l'égalité de ces deux meſures & la liberté qu'avoit le poète de les combiner à ſon gré; c'eſt là, dis-je, ce qui feſoit de l'hexamètre le plus harmonieux & le plus beau de tous les *Vers* : auſſi étoit-il conſacré à la Poéſie héroïque.

Le *Vers* ïambe au contraire, tout compoſé de meſures inégales, étoit le plus irrégulier & le plus approchant de la proſe : car non ſeulement il étoit entremêlé de ſpondées & d'ïambes,

1 2 3 4 5 6
— —, ∪ —, — —, ∪ —, — —, — —;

mais à ſes pieds impairs il recevoit le dactyle, ou l'anapeſte, ou les trois brèves à la place de l'ïambe; & cette marche libre & naturelle l'avoit fait préférer pour la Poéſie dramatique.

Mais ce qui eſt une énigme pour notre oreille, c'eſt que les *Vers* employés dans l'Ode, & qu'on appeloit *Vers* lyriques, étoient preſque tous compoſés de meſures inégales, comme les *Vers* de Sapho & d'Alcée.

Vers Saphique.

— ∪, — —, — ∪ ∪, — ∪, — —.

Vers alcaïque.

— —, ∪ —, —, — ∪ ∪, — ∪ ∪.

Il falloit donc que le chant de l'Ode changeât ſans ceſſe de mouvement, ou que, par des ſilences, comme le dit S. Auguſtin, on occupât les temps vides de la meſure.

Quoi qu'il en ſoit, au moins dans les *Vers* réguliers, comme dans l'hexamètre, l'égalité, la préciſion du nombre, eſt-elle encore ſi ſenſible, même pour notre oreille, que nos *Vers* rhythmiques n'ont rien de ſemblable ni d'approchant.)

Dans la baſſe latinité, lorſqu'on abandonna le *Vers* métrique, c'eſt à dire, le vers régulièrement meſuré, pour le *Vers* rhythmique, beaucoup plus facile, parce que la proſodie n'y étoit plus obſervée, & qu'il ſuffiſoit d'en compter les ſyllabes ſans nul égard à leur valeur; les poètes ſentirent que des *Vers* privés du nombre avoient beſoin d'être relevés par l'agrément des conſonnances : de là l'uſage de la rime, introduit dans les langues modernes, adopté par les provençaux, les italiens, les françois, & par tout le reſte de l'Europe.

On vient de voir que dans le *Vers* métrique régulier la meſure eſt conſtamment la même, tandis que le nombre des ſyllabes varie. Un hexamètre, compoſé de cinq dactyles & d'un ſpondée, eſt un *Vers* de dix-ſept ſyllabes, tandis qu'un hexamètre, compoſé de cinq ſpondées & d'un dactyle, n'en a que treize.

Au contraire, nos *Vers* rhythmiques ont tous, à l'éliſion près, le même nombre de ſyllabes; & de mille il n'y en a pas deux dont la meſure ſoit égale, à compter le nombre des temps.

Nos *Vers* réguliers ſont de douze, de dix, de huit ou de ſept ſyllabes; c'eſt ce qu'on appelle *meſure.* Le *Vers* de douze eſt coupé par un repos après la ſixième; & le *Vers* de dix, après la quatrième : le repos doit tomber ſur une ſyllabe ſonore; & le *Vers* doit tantôt finir par une ſonore, tantôt par une muette : c'eſt ce qu'on appelle *cadence.* Toutes les ſyllabes du *Vers*, excepté la finale muette, doivent être ſenſibles à l'oreille : & c'eſt ce qu'on appelle *nombre.*

On ſait que la ſyllabe muette eſt celle qui n'a que le ſon de cet *e* foible qu'on appelle *muet* ou *féminin*; c'eſt la finale de *vie* & de *flamme.* Toute autre voyelle a un ſon plein.

Dans le cours du *Vers* l'*e* féminin n'eſt admis qu'autant qu'il eſt ſoutenu d'une conſonne, comme dans *Rome* & dans *gloire.* S'il eſt ſeul, ſans articulation, comme à la fin de *vie* & d'*année;* il ne fait pas nombre, & l'on eſt obligé de placer après lui une voyelle qui l'efface, comme *vi' active*, *anné' abondante* : cela s'appelle *éliſion.* L'*h* initiale,

initiale qui n'eſt point aſpirée, eſt comme nulle & n'empêche pas l'éliſion.

On peut élider l'*e* muet final, quand même il eſt articulé & ſoutenu d'une conſonne ; mais on n'y eſt pas obligé. *Gloire durable*, & *gloir'éclatante*, ſont au choix du poète.

Si l'on veut que l'*e* muet articulé faſſe nombre, il faut ſeulement éviter qu'il ſoit ſuivi d'une voyelle ; comme, ſi l'on veut qu'il s'élide, il faut qu'une voyelle initiale lui ſuccède immédiatement. Dans la liaiſon d'*hommes illuſtres*, l'*e* muet d'*hommes* ne s'élide point ; l'*s* finale y met obſtacle.

Le repos de l'hémiſtiche ne peut tomber que ſur une ſyllabe pleine. Si donc le mot finit par une ſyllabe muette, elle doit s'élider, & l'hémiſtiche s'appuyer ſur la ſyllabe qui la précède. *Voyez* Hémistiche.

Il n'y a d'éliſion que pour l'*e* muet ; la rencontre de deux voyelles ſonores s'appelle *Hiatus*, & l'hiatus eſt banni du *Vers*. Je crois avoir prouvé qu'on a eu tort de l'en exclure. Quoi qu'il en ſoit, l'Uſage a prévalu. *Voyez* Hiatus.

J'ai dit que la finale du *Vers* eſt tour à tour ſonore & muette. Le *Vers* à finale ſonore s'appelle *maſculin* : les anglois le nomment *Vers à rime ſimple* ; & les italiens, *Vers tronqué*. Le *Vers* à finale muette s'appelle *féminin* ; les anglois & les italiens le nomment *Vers à rime double*. Il eſt vrai que dans le *Vers* françois la finale muette eſt plus foible que dans le *Vers* italien : mais l'une eſt auſſi brève que l'autre ; & c'eſt de la durée, non de la quantité des ſons, que réſulte le nombre du *Vers*. *Voyez* Muet.

Cette finale ſur laquelle la voix expire, n'étant pas aſſez ſenſible à l'oreille pour faire nombre, on la regarde comme ſuperflue, & on ne la compte pas. Le *Vers* féminin, dans toutes les langues, a donc le même nombre de ſyllabes que le *Vers* maſculin, et de plus ſa finale muette ou *tombante*, comme diſent les italiens.

Les *Vers* maſculins ſans mélange auroient une marche bruſque & heurtée ; les *Vers* féminins ſans mélange auroient de la douceur, mais de la molleſſe. Au moyen du retour alternatif ou périodique de ces deux eſpèces de *Vers*, la dureté de l'un & la molleſſe de l'autre ſe corrigent mutuellement ; & la variété qui en réſulte eſt, je crois, un avantage de notre Poéſie ſur celle des italiens, dont la finale eſt toujours *cadente*, excepté dans les vers lyriques.

On a voulu juſqu'à préſent que la Tragédie & l'Épopée fuſſent rimées par diſtiques, & que ces diſtiques fuſſent tour à tour maſculins & féminins. On a permis les rimes croiſées au Poème lyrique, à la Comédie, à tout ce qu'on appelle *Poéſies familières* & *Poéſies fugitives*. Ainſi, la gêne & la monotonie ſont pour les longs poèmes, & les plus courts ont le double avantage de la liberté & de la variété. N'eſt ce pas plus tôt aux poèmes d'une longue étendue qu'il eût fallu permettre les rimes croiſées ? Je le croirois plus juſte, non ſeulement parce que les *Vers* maſculins & féminins entrelacés n'ont pas la fatigante monotonie des diſtiques, mais parce que leur marche libre, rapide, & fière donne du mouvement au récit, de la véhémence à l'action, du volume & de la rondeur à la période poétique. On a pris pour de la majeſté la peſanteur des *Vers* qui ſe tiennent comme enchaînés deux à deux, & qui ſe retardent l'un l'autre : mais la majeſté conſiſte dans le nombre, le coloris, l'éclat, & la pompe du ſtyle ; & le morceau le plus majeſtueux de la Poéſie françoiſe, la prophétie de Joad, dans *Athalie*, eſt écrit en rimes croiſées. Voyez dans l'opéra de *Proſerpine* s'il manque rien à la majeſté des *Vers* entrelacés dans le début de Pluton. Du reſte, on ſait que la néceſſité génante & continuelle de deux rimes accouplées amène ſouvent des *Vers* foibles & ſuperflus.

(¶ Les *Vers* à rimes entremélées ſont tantôt de la même meſure, tantôt de meſure inégale ; & dans l'un & dans l'autre cas, ils ſont ou ſymétriquement ou librement entrelacés : ſymétriquement, comme dans les ſtances ; librement, comme dans les pièces de *Vers* qui ont pris le nom de poéſies libres.

Dans les ſtances, les *Vers* de meſure inégale qui s'entremêlent avec le plus de grâce & d'harmonie, ſont les *Vers* de douze & de huit, & les *Vers* de douze & de ſix. La cadence des *Vers* de ſept briſe celle des *Vers* de huit, & n'eſt point analogue à l'harmonie du *Vers* de douze ; les *Vers* de ſept ont une marche ſautillante qui leur eſt propre, & ils veulent être iſolés.

Le *Vers* de dix ſyllabes ſe mêle quelquefois aux *Vers* de douze, mais en laiſſant une meſure vide, ce qui eſt pénible à l'oreille ; & ce n'eſt jamais dans la Stance que ce mélange doit avoir lieu.

Les *Vers* de meſure inégale, bien aſſortis dans les poéſies familières, en font l'harmonie & le charme.

Dans le Poème lyrique, & ſingulièrement dans le récitatif, cet art d'entrelacer des *Vers* d'inégale meſure, & d'en croiſer les rimes pour donner à la période une forme plus élégante & plus harmonieuſe, exige une oreille exercée. C'étoit l'un des ſecrets de la magie de Quinault.

Quelqu'un cependant s'eſt moqué de l'attention qu'on y donnoit, & a demandé ſi, ſans ce mélange de rimes, les grecs ne feſoient pas de bonne Muſique ? Que ne demandoit-on de même ſi, ſans la forme que Malherbe avoit donnée à nos ſtances françoiſes, Pindare & Horace n'avoient pas fait de belles Odes ? Aſſûrément la rime n'eſt pas plus néceſſaire à la Poéſie qu'à la Muſique : mais lorſque dans une langue la Poéſie eſt telle qu'au défaut d'une proſodie régulière & ſenſible, la rime en marque la meſure, les intervalles, & les repos,

& que par habitude l'oreille s'est fait un plaisir de ces finales consonnantes; le sentiment de l'harmonie naît en partie de cet enlacement, & Quinault, ainsi que Malherbe, a eu quelque merite à l'y faire contribuer. Il doit y avoir entre la phrase poétique & la phrase musicale une exacte correspondance. L'une se modèle sur l'autre : c'est la coupe des *Vers* qui en décide la forme; c'est la rime qui la divise, & qui en marque à l'oreille les articulations. Il n'est donc pas indifférent au musicien que le poète, dans le mélange des *Vers* & l'entrelacement des rimes, ait bien ou mal dessiné, divisé, dèvelopé, circonscrit la phrase ou la période poétique; & nous parler de la Musique grèque, dont on ne sait rien, à propos de la nôtre, dont on sait peu de chose, pour nous persuader que des rimes enfilées au hasard, ou des rimes artistement entrelacées dans nos *Vers*, sont une chose indifférente; c'est en même temps se moquer de la rime & de la raison.)

Mais de quelque façon qu'on entrelace les rimes, l'oreille exige qu'il n'y ait jamais de suite deux finales pleines ni deux muettes de différents sons, comme *vainqueur* & *combat*, comme *victoire* & *couronne*.

(¶ Dans les *Vers* rimés deux à deux, le sens peut finir au premier, & le second peut commencer une nouvelle période; c'est même quelquefois une espèce de transition, & un moyen de déguiser le manque de liaison d'un sens à l'autre. Mais dans les *Vers* entrelacés, la rime & la pensée doivent se clorre ensemble, si l'on veut que la période poétique soit nombreuse & bien arrondie. C'est ce qu'on désire souvent dans les poésies de Chaulieu.

Quoique nos *Vers* n'ayent point de mesure précise, le caractère qui les distingue ne laisse pas de se faire sentir. Le *Vers* de douze syllabes (l'alexandrin) a de la noblesse, de la pompe, de l'harmonie : & malgré cette égalité continue & invariable de ses deux hémistiches, qui semble le rendre monotone; un écrivain, qui a de l'oreille & assez d'art pour donner à son style le mouvement de la pensée ou du sentiment qu'il exprime, saura bien varier encore la coupe & le rhythme du *Vers*. *Voyez* Hémistiche.)

Le *Vers* de dix syllabes françois répond au *Vers* héroïque italien, que les anglois ont adopté; avec cette différence, que dans les *Vers* françois le repos est constamment après la quatrième syllabe, & que le *Vers* italien s'appuie tantôt sur la quatrième, tantôt sur la sixième; en sorte qu'il est divisé par son repos en quatre & six, ou en six & quatre. Ce changement de coupe répugne à notre oreille; & nous avons pour nous l'exemple des Anciens, qui ne varioient point la coupe de l'alcaïque & du phaleuce, modèle du *Vers* de dix syllabes.

Mais les *Vers* héroïques italiens étant féminins, sans mélange, ils seroient monotones, s'ils avoient tous la même coupe : au lieu que de notre *Vers* de dix syllabes la marche est régulière, & n'est point fatigante; il coule de source, il est doux sans lenteur, il est rapide sans cascade; & l'inégalité des deux hémistiches, avec le mélange des finales alternativement sonores & muettes, suffit pour le sauver de la monotonie.

(¶ Le *Vers* de huit syllabes, qui répond à l'anacréontique, a du nombre & de l'impulsion, & il est susceptible de tous les mouvements de la passion & de l'enthousiasme. Le *Vers* de sept syllabes a de la vitesse, de la légèreté; & la gaîté surtout en est le caractère. Qu'un poète, avec de l'oreille, ait bien étudié les éléments de l'harmonie de notre langue, il trouvera donc aisément dans nos *Vers* les moyens de tout exprimer.

J'ai observé, dans l'*article* Nombre, que le *Vers* métrique des Anciens, même le plus régulier, l'hexamètre, n'étoit pas toujours harmonieux; & la raison en est, que la précision de la mesure ne suffit pas à l'harmonie de la parole. Elle y contribue, elle y ajoûte : mais sans le choix des mots les plus expressifs par le son en même temps que par le nombre, sans le mélange & la succession des voyelles & des consonnes les plus sensiblement analogues au caractère de la pensée, du sentiment, ou de l'image; la mesure seule, en Poësie, seroit ce qu'elle est en Musique, lorsqu'elle est dénuée du charme de la mélodie et de l'expression de l'accent.

De même aussi que la Musique, sans être mesurée, peut être harmonieuse par l'heureux choix des modulations & des accords, la Poésie, sans observer une mesure exacte, un mouvement réglé, peut se donner encore une harmonie très-sensible; & nos beaux *Vers* en sont la preuve. Les nombres n'en sont pas égaux; mais lorsqu'ils sont mis à leur place, & qu'ils ont ensemble un rapport assez marqué avec ce que le *Vers* exprime, l'oreille en est encore ravie : ainsi, sans être comparables aux *Vers* de Virgile du côté du rhythme, les *Vers* de Racine ne laissent pas d'avoir une harmonie enchanteresse; & celui qui, comme Racine, saura donner à un certain nombre de syllabes, sans mesure précise, cette harmonie plus libre, & cependant si rare encore, aura un très-grand avantage à écrire en *Vers* plustôt qu'en prôse. C'est ce que La Motte n'a pas senti. J'ai observé d'ailleurs que la rime a pour nous l'attrait d'une curiosité piquante, & que la surprise que nous cause cette difficulté vaincue avec une adresse ingénieuse, est pour nous encore un plaisir. J'ai reconnu de plus qu'on étoit quelquefois redevable à la rime d'une heureuse singularité d'idées incidentes, ou de mots imprévus qu'elle fesoit trouver. Enfin je n'ai rien dissimulé de ce qui la rend chère à l'oreille, & secourable pour la mémoire. *Voyez* Rime,

J'ajoûte encore ici qu'il dépend de nos poètes

de donner à leurs *Vers*, ſinon toute la préciſion du nombre & de la meſure, au moins une apparence de cadence métrique qui en impoſe agréablement à l'oreille; & l'art de cadencer les *Vers* en les récitant, peut encore augmenter cette illuſion. Mais quelque charme qu'ayent pour nous de beaux *Vers*, je ne ſaurois les regarder comme une forme inſéparable du langage poétique. Ariſtote l'a dit; c'eſt le fond des choſes, non la forme des *Vers*, qui fait le poète & qui conſtitue la Poéſie. Or ſi le charme des *Vers* d'Homère n'étoit pas de l'eſſence de la Poéſie; ſi on la concevoit dénuée de cette cadence harmonieuſe & imitative, qui animoit tout, qui exprimoit tout; exigera-t-elle des *Vers* ſans rhythme, & dont le mouvement irrégulier n'imite preſque jamais rien?

Un *Vers* italien, un *Vers* allemand, un *Vers* anglois n'a ni cadence ni meſure ſenſible pour une oreille françoiſe; un *Vers* françois n'en a guère plus pour l'oreille de nos voiſins: perſonne, même aujourd'hui, ne peut dire qu'il ſente bien diſtinctement le rhythme du *Vers* ſenaire des Anciens, du *Vers* de Térence & d'Euripide. Il n'y auroit donc pour nous ni Poéſie dramatique ancienne, ni aucune eſpèce de Poéſie étrangère, comme il n'y auroit pour les étrangers aucune eſpèce de Poéſie françoiſe; & le *Vers*, qui varie ſans ceſſe d'une langue à l'autre au point d'être méconnoiſſable pour qui n'y eſt point accoutumé, ſeroit pourtant un attribut inſéparable de la Poéſie? C'eſt ce qui me ſemble auſſi difficile à ſoutenir qu'à concevoir.

Suppoſons que les belles ſcènes d'Euripide & de Sophocle, que les morceaux ſublimes de Milton n'ayent jamais été qu'une proſe éloquente & harmonieuſe; dira-t-on que les hommes de génie, qui ont ſi bien peint, ne ſont pas des poètes; & qu'un ouvrage de ce ſtyle, rempli de pareilles beautés, ne mérite pas le nom de Poème?

Les étrangers avouent de bonne foi qu'ils ne ſentent point l'harmonie des *Vers* de La Fontaine, & qu'ils ſont même peu touchés de celle des *Vers* de Racine. Ce ne ſont pour eux que des lignes de proſe élégantes & mélodieuſes d'un certain nombre de ſyllabes longues ou brèves à volonté, & coupées en deux par un repos. Il en eſt de même pour nous des *Vers* italiens, allemands, ou anglois; & quand il ſeroit vrai que l'harmonie des *Vers* de Virgile & d'Homère auroit encore le même charme pour tous les peuples qui les entendent, en eſt-il de même des *Vers* que chacun d'eux s'eſt fait au gré de ſon oreille? L'anglois, l'italien, le françois ſcandent chacun à leur manière les *Vers* de l'*Énéide*; mais tous lui donnent les mêmes nombres, & pour tous ils ſont compoſés de ſix meſures à quatre temps. Mais quelle ſera pour l'étranger la façon de ſcander nos *Vers*? Celui ci, par exemple,

Je ne veux que la voir, ſoupirer & mourir,

eſt compoſé de ſeize temps. Celui-ci en a vingt & un'

Les temps ſont arrivés; ceſſez, triſte Chaos;

& tous les deux ont douze ſyllabes.

De tels *Vers* ſont-ils tellement eſſenciels à la Poéſie, que l'en priver ce fût l'anéantir? Je ſuis loin de penſer qu'une proſe inanimée puiſſe les remplacer. Je crois même qu'un poème écrit en proſe demanderoit une plénitude d'idées, de ſentiments, & d'images, une chaleur, une continuïté d'intérêt, dont peuvent ſe paſſer les *Vers*; vu que la ſingularité de leur méchaniſme peut quelquefois par intervalle amuſer, occuper l'oreille. Mais en ſuppoſant toutes les beautés poétiques, ſoit du ſtyle ſoit de la penſée réunies dans un ouvrage; l'invention, l'imitation, le coloris, le deſſin, l'ordonnance, en deux mots, la Peinture & l'Éloquence au plus haut degré, ne ſeroit-ce plus de la Poéſie, dès qu'il y manqueroit ce nombre de ſyllabes, ces repos, & ces conſonnances qui caractériſent nos *Vers*? L'habitude en a fait ſans doute pour notre oreille un plaiſir de plus; & une infinité de choſes foibles & communes ont paſſé à la faveur de l'illuſion que les *Vers* ont faite à l'oreille. Mais la beauté des tableaux, des images, que la Poéſie nous préſente, les traits pathétiques dont elle nous pénètre, ont-ils beſoin de cette ſéduction pour ſe faire admirer, pour ſe faire ſentir: changera-t-elle de nature en renonçant à un de ces moyens & au plus fantaſque de tous?

La Poéſie eſt une peinture qui parle, ou, ſi l'on veut, un langage qui peint; le comble de l'art ſeroit de peindre en même temps & à l'eſprit & à l'oreille: mais ſi, réduite à peindre à l'eſprit, elle y excelle, n'eſt-ce pas quelque choſe? Mais ſi, au lieu d'enfermer ſes idées dans les bornes d'un *Vers* ſans rhythme, elle s'applique à tirer avantage de la liberté de la proſe, pour en varier les mouvements, les intervalles, & les repos au gré de l'âme & de l'oreille; ſi cette proſe harmonieuſe eſt de plus animée par les couleurs d'un ſtyle figuré, par la chaleur d'une éloquence, tantôt douce & ſenſible, tantôt vive & brûlante; enfin ſi on trouve dans ce ſtyle le caractère de beauté idéale qui diſtingue les grandes productions des arts, c'eſt à dire, un degré de force, de richeſſe, de correction, de préciſion, d'élégance, qui ſemble pris dans la nature, & qui cependant n'y eſt jamais; ne ſera-ce point encore aſſez pour faire de la Poéſie?

La proſe, à ce degré de perfection, eſt peut-être auſſi difficile & auſſi rare que les beaux *Vers*; peut-être même l'eſt-elle plus, par la raiſon qu'elle n'a point de formules preſcrites. Mais en accordant aux vers un mérite de plus & un agrément de fantaiſie que ne ſauroit avoir la proſe, je ne puis ſouſcrire à l'opinion qui en a fait excluſivement le langage de la Poéſie. J'admire, autant qu'il eſt poſſible, les poètes qui excellent dans l'art d'écrire en *Vers*; je m'y ſuis exercé moi-même: & je ſens

trop le prix d'un talent auquel l'habitude a donné tant de pouvoir & tant de charme, pour conseiller à qui le possède de négliger cet avantage. Mais je croirai toujours que l'écrivain auquel il ne manquera que ce don là pour être poète, aura le droit de dire encore, en exprimant en prose harmonieuse tout ce que la nature a de plus animé, de plus touchant, de plus sublime : *Et moi aussi je suis poète*). (*M. Marmontel.*)

VESTIGES, TRACES. *Synon.* Les *Vestiges* sont les restes de ce qui a été dans un lieu. Les *Traces* sont des marques de ce qui y a passé.

On connoît les *Vestiges*. On suit les *Traces*.

On voit les *Vestiges* d'un vieux château. On remarque les *Traces* d'un cerf ou d'un sanglier. (*L'abbé Girard.*)

Vestiges ne se dit qu'au pluriel (1). *Trace* se dit indifféremment au singulier & au pluriel : Il n'y a point d'artifices que les scélérats ne mettent en usage pour cacher la *Trace* ou les *Traces* de leurs cruautés. Enfin *Trace* paroît d'un usage plus étendu que *Vestiges*, soit au propre soit au figuré ; il est aussi plus beau en Poésie :

Mais l'ingrate en mon cœur reprit bientôt sa place :
De mes feux mal éteints je reconnus la *Trace*. *Racine.*

(*Le chevalier de Jaucourt.*)

VIANDE, CHAIR. *Syn.* Le mot de *Viande* porte avec lui une idée de nourriture, que n'a pas celui de *Chair* : mais ce dernier a, à la composition physique de l'animal, un raport que n'a pas le premier. Ainsi, l'on dit que le poisson & les légumes sont *Viandes* de Carême ; que la perdrix a la *Chair* courte & tendre. (*L'abbé Girard.*)

Nous ajoûterons que *Chair* ne se dit que des parties molles ; & que *Viande* au contraire se dit d'une portion de substance animale mêlée de parties molles & de parties dures, comme il paroît par le proverbe, Il n'y a point de *Viande* sans os.

Viande se prend encore d'une façon plus générale & plus abstraite que *Chair*. Car on dit, De la *Chair* de perdrix, de poulet, de lièvre, *&c* ; & de toutes ces *Chairs*, que ce sont des *Viandes* : mais on ne dit pas, De la *Viande* de perdrix, de poulet, *&c* ; ce qui vient peut-être de ce qu'anciennement *Viande* & *Aliment* étoient synonymes. En effet, toute *Viande* se mange, & il y a des *Chairs* qui ne se mangent pas. On dit, *Viande* de boucherie, & non *Chair* de boucherie.

Quand on dit, Voilà de belles *Chairs*, & Voilà de belles *Viandes* ; on entend encore des choses fort différentes. La première de ces expressions peut être l'éloge d'une jolie femme ; & l'autre est celui d'un beau morceau de bœuf ou de veau non cuit. (*Diderot.*)

(1) Assertion fausse : on dit tous les jours, & très-bien ; *Il n'en reste aucun Vestige*, *Il n'en paroît pas le moindre Vestige*. (*M. Beauzée.*)

VIBRATION, OSCILLATION. *Synonym.* Chez tous les physiciens, ces deux termes sont synonymes, & avec raison, puisqu'ils expriment tous deux le mouvement alternatif ou réciproque qui revient sur lui-même : mais il y a une différence, prise de la différence des causes qui produisent ce mouvement.

Je conçois donc plus particulièrement par *Vibration*, tout mouvement alternatif ou réciproque sur lui-même, dont la cause réside uniquement dans l'élasticité : tels sont les mouvements des cordes *vibrantes*, & des parties internes de tout corps sonore en général ; tels sont aussi les balanciers des montres, qui font leurs *Vibrations* en vertu de l'élasticité des ressorts spiraux qu'on leur applique.

J'entends au contraire par *Oscillation*, tout mouvement alternatif ou réciproque sur lui-même, dont la cause réside uniquement dans la pesanteur ou gravitation : tels sont les mouvements des ondes, & tous ceux des corps suspendus, d'où dérive la théorie des pendules.

Le mouvement de *Vibration* mesure les sons, celui d'*Oscillation* mesure les temps. Les cloches, par exemple, font des *Vibrations* & des *Oscillations* : les premières dérivent du corps qui frape & comprime la cloche en vertu de son élasticité, ce qui la rend ovale alternativement & produit les sons ; les secondes sont déterminées par le mouvement total de la cloche qui est en proie à la gravitation, ce qui détermine les intervalles de temps entre les sons. Reste à savoir si le son d'une cloche n'est pas d'autant plus étendu, que les temps des *Oscillations* sont plus près de coïncider avec les temps des *Vibrations*. (*M. Romilly.*)

VICE, DÉFAUT, IMPERFECTION. *Syn.* Ces trois mots désignent en général une qualité répréhensible : avec cette différence, que *Vice* marque une mauvaise qualité morale, qui procède de la dépravation ou de la bassesse du cœur ; que *Défaut* marque une mauvaise qualité de l'esprit, ou une mauvaise qualité purement extérieure ; & qu'*Imperfection* est le diminutif de *Défaut*.

La négligence dans le maintien est une *Imperfection* ; la difformité & la timidité sont des *Défauts* ; la cruauté & la lâcheté sont des *Vices*.

Ces termes diffèrent aussi par les différents mots auxquels on les joint, surtout dans le sens physique ou figuré. *Exemples*. Souvent une guérison reste dans son état d'*Imperfection*, lorsqu'on n'a pas corrigé le *Vice* des humeurs ou le *Défaut* de fluidité du sang. Le commerce d'un État s'affoiblit par l'*Imperfection* des manufactures, par le *Défaut* d'industrie, & par le *Vice* de la constitution. *Voyez* Faute, Défaut, Défectuosité, Vice, Imperfection. *Syn.* (*D'Alembert.*)

(N.) VICE, DÉFAUT, RIDICULE. *Syn.*

Les *Vices* partent d'une dépravation du cœur; les *Défauts*, d'un *Vice* de tempérament; le *Ridicule*, d'un *Défaut* d'esprit. (*La* BRUYÈRE.)

Pour entendre La Bruyère, il ne faut considérer ces trois synonymes que dans le raport commun qu'ils ont à quelque imperfection de l'âme: autrement, il seroit en contradiction avec lui-même; puisque les *Vices* qui partent d'une dépravation du cœur, n'ont rien de commun avec ce qu'il appelle *Vices* de tempérament; & que les *Défauts* répréhensibles, qui viennent de cette source, n'ont aussi rien de commun avec le *Défaut* d'esprit, qui est une privation passive.

On est criminel par les *Vices* du cœur, on est malheureux & à plaindre par ceux du tempérament: les premiers sont inexcusables, parce qu'ils viennent de notre propre perversité; les derniers sont irréprochables, parce qu'ils viennent de la nature.

On est blâmable pour les *Defauts* qui viennent d'un *Vice* de la nature, parce qu'on doit faire ses efforts pour la corriger & qu'on peut y réussir; on est à plaindre & non à blâmer pour un *Défaut* d'esprit, parce que c'est une privation involontaire & sans remède. (*M.* BEAUZÉE.)

VIEUX, ANCIEN, ANTIQUE. *Synon.* Ils enchérissent l'un sur l'autre; savoir, *Antique* sur *Ancien*, & *Ancien* sur *Vieux*.

Une mode est *vieille*, quand elle cesse d'être en usage; elle est *ancienne*, lorsque l'usage en est entièrement passé; elle est *antique*, lorsqu'il y a déja long temps qu'elle *est ancienne*.

Ce qui est récent n'est pas *vieux*; ce qui est nouveau n'est pas *ancien;* ce qui est moderne n'est pas *antique*.

La *Vieillesse* regarde particulièrement l'âge. L'*Ancienneté* est plus propre à l'égard de l'origine des familles. L'*Antiquité* convient mieux à ce qui a été dans des temps fort éloignés de ceux où nous vivons.

On dit *Vieillesse* décrépite, *Ancienneté* immémoriale, *Antiquité* reculée.

La *Vieillesse* diminue les forces du corps, & augmente les lumières de l'esprit. L'*Ancienneté* fait perdre aux modes leurs agréments, & donne de l'éclat à la noblesse. L'*Antiquité*, fesant périr les preuves de l'Histoire, en affoiblit la vérité, & fait valoir les monuments qui se conservent. (*L'abbé* GIRARD.)

Notre langue a des usages particuliers qui nous aprennent à ne pas confondre, en parlant ou en écrivant, *Vieux* avec *Ancien;* on ne dit pas Il est mon *Ancien*, pour dire précisément, Il est plus âgé que moi. *Ancien* a raport au temps & au siècle. C'est pourquoi on dit, Aristote est plus *ancien* que Cicéron; & au contraire, on dit que Cicéron étoit plus *vieux* que Virgile, parce qu'il avoit plus d'âge, & qu'il vivoit dans le même siècle. Nous disons Une maison *ancienne*, quand on parle d'une famille; une *vieille* maison, quand on parle d'un bâtiment. On dit presque également d'*anciennes* histoires & de *vieilles* histoires, d'*anciens* manuscrits ou de *vieux* manuscrits; mais on ne dit pas de même de *vieux* livres ou d'*anciens* livres. De *vieux* livres sont des livres usés & gâtés par le temps; & d'*anciens* livres sont des livres faits par des auteurs de l'Antiquité. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

VIOLENT, EMPORTÉ. *Synonym.* Il me semble que le *Violent* va jusqu'à l'action; & que l'*Emporté* s'arrête ordinairement au discours.

Un homme *violent* est prompt à lever la main; il frape aussi tôt qu'il menace. Un homme *emporté* est prompt à dire des injures, & il se fâche aisément.

Les *Emportés* n'ont quelquefois que le premier feu de mauvais; les *Violents* sont plus dangereux.

Il faut se tenir sur ses gardes avec les personnes *violentes;* & il ne faut souvent que de la patience avec les personnes *emportées*. (*L'abbé* GIRARD.)

VIRGULE, s. f. C'est une espèce d'arc de cercle, dont la convexité est tournée à droite, & qu'on insère entre les mots d'une proposition, pour y marquer la moindre des pauses convenables dans la lecture [,].

On a indiqué ailleurs, en détail & avec le plus d'exactitude qu'il a été possible, les différents usages de ce caractère dans l'Orthographe. *Voyez* PONCTUATION. (*M.* BEAUZÉE.)

VISION, APPARITION. *Syn.* La *Vision* se passe dans les sens intérieurs, & ne suppose que l'action de l'imagination. L'*Apparition* frape de plus les sens extérieurs, & suppose un objet au dehors.

S. Joseph fut averti par une *Vision* de fuir en Égypte avec sa famille. La Magdelaine fut instruite de la résurrection du Sauveur par une *Apparition*.

Les cerveaux échaufés & vides de nourriture croient souvent avoir des *Visions*. Les esprits timides & crédules prennent quelquefois, pour des *Apparitions*, ce qui n'est rien ou qui n'est qu'un jeu. (*L'abbé* GIRARD.)

VOCATIF, s. m. *Grammaire.* Dans les langues qui ont admis des cas pour les noms, les pronoms, & les adjectifs, le *Vocatif* est un cas qui ajoûte, à l'idée primitive du mot décliné, l'idée accessoire d'un sujet à la seconde personne. *Dominus* est au nominatif, parce qu'il présente le *Seigneur* comme le sujet dont on parle, quand on dit, par exemple, *Dominus regit me, & nihil mihi deerit in loco pascuæ ubi me collocavit* (*Ps.* xxij); ou comme le sujet qui parle, par exemple, dans cette phrase, *Ego Dominus res-*

pondèbo ei in multitudine immunditiarum ſuarum (*Ezech.* xiv, 4). Mais *Domine* eſt au *Vocatif*, parce qu'il préſente le *Seigneur* comme le ſujet à qui l'on parle de lui-même, comme dans cette phraſe, *Exaudi Domine vocem meam, quâ clamavi ad te* (*Pſ.* xxvj). Voici les conſéquences de la définition de ce cas.

1°. Le pronom perſonnel *ego* ne peut point avoir de *Vocatif*; parce qu'*ego*, étant eſſenciellement de la première perſonne, eſt eſſenciellement incompatible avec l'idée acceſſoire de la ſeconde.

2°. Le pronom réfléchi *ſui* ne peut pas avoir non plus de *Vocatif*; parce qu'il n'eſt pas ſuſceptible de l'idée acceſſoire de la ſeconde perſonne, étant néceſſairement de la troiſième : d'ailleurs étant réfléchi, il n'admet aucun cas qui puiſſe indiquer le ſujet de la propoſition, comme je l'ai fait voir ailleurs. *Voyez* Réciproque.

3°. Le pronom de la ſeconde perſonne ne peut point avoir de nominatif; parce que l'idée de la ſeconde perſonne étant eſſencielle à ce pronom, elle ſe trouve néceſſairement compriſe dans la ſignification du cas qui le préſente comme ſujet de la propoſition, lequel eſt par conſéquent un véritable *Vocatif*. Ainſi, c'eſt une erreur à proſcrire des Rudiments, que d'appeler nominatif le premier cas du pronom *tu*, ſoit au ſingulier ſoit au pluriel.

4°. Les adjectifs poſſeſſifs *tuus* & *veſter* ne peuvent point admettre le *Vocatif*. Ces adjectifs déſignent par l'idée générale d'une dépendance relative à la ſeconde perſonne (*Voyez* Possessif) : quand on fait uſage de ces adjectifs, c'eſt pour qualifier les êtres dont on parle, par l'idée de cette dépendance; & ces êtres doivent être différents de la ſeconde perſonne dont ils dépendent, par la raiſon même de leur dépendance : donc ces êtres ne peuvent jamais, dans cette hypothèſe, ſe confondre avec la ſeconde perſonne; & par conſéquent, les adjectifs poſſeſſifs qui tiennent à cette hypothèſe, ne peuvent jamais admettre le *Vocatif*, qui la détruiroit en effet.

Ce doit être la même choſe de l'adjectif national *veſtras*, & pour la même raiſon.

5°. Le *Vocatif* & le nominatif pluriels ſont toujours ſemblables entre eux, dans toutes les déclinaiſons grèques & latines; & cela eſt encore vrai de bien des noms au ſingulier, dans l'une & dans l'autre langue.

C'eſt que la principale fonction de ces deux cas eſt d'ajouter, à la ſignification primitive du mot, l'idée acceſſoire de ſujet de la propoſition, qu'il eſt toujours eſſenciel de rendre ſenſible : au lieu que l'idée acceſſoire de la perſonne n'eſt que ſecondaire, parce qu'elle eſt moins importante, & qu'elle ſe manifeſte aſſez par le ſens de la propoſition, ou par la terminaiſon même du verbe dont le ſujet eſt indéterminé à cet égard. Dans *Deus miſeretur*, le verbe indique aſſez que *Deus* eſt à la troiſième perſonne; & dans *Deus miſerere*, le verbe marque ſuffiſamment que *Deus* eſt à la ſeconde : ainſi, *Deus* eſt au nominatif dans le premier exemple, & au *Vocatif* dans le ſecond, quoique ce ſoit le même cas matériel.

Cette approximation de ſervice, dans les deux cas, ſemble juſtifier ceux qui les mettent de ſuite & à la tête de tous les autres, dans les paradigmes des déclinaiſons : & je joindrois volontiers cette réflexion à celles que j'ai faites ſur les paradigmes. *Voyez* Paradigme. (*M. Beauzée.*)

VOIE, MOYEN. *Synon.* On ſuit les *Voies*; on ſe ſert des *Moyens*.

La *Voie* eſt la manière de s'y prendre pour réuſſir. Le *Moyen* eſt ce qu'on met en œuvre pour cet effet. La première a un raport particulier aux mœurs; & le ſecond, aux évènements. On a égard à ce raport, lorſqu'il s'agit de s'énoncer ſur leur bonté; celle de la *Voie* dépend de l'honneur & de la probité; celle du *Moyen* conſiſte dans la conſéquence & dans l'effet. Ainſi, la bonne *Voie* eſt celle qui eſt juſte; le bon *Moyen* eſt celui qui eſt sûr.

La ſimonie eſt une très-mauvaiſe *Voie*, mais un fort bon *Moyen*, pour avoir des bénéfices. (*L'abbé Girard.*)

VOIR, REGARDER. *Synon.* On *voit* ce qui frape la vûe. On *regarde* où l'on jette le coup d'œil.

Nous *voyons* les objets qui ſe préſentent à nos ieux. Nous *regardons* ceux qui excitent notre curioſité.

On *voit* ou diſtinctement ou confuſément. On *regarde* ou de loin ou de près.

Les ieux s'ouvrent pour *voir* : ils ſe tournent pour *regarder*.

Les hommes indifférents *voient*, comme les autres, les agréments du ſexe : mais ceux qui en ſont frapés les *regardent*.

Le connoiſſeur *regarde* les beautés d'un tableau qu'il *voit* : celui qui ne l'eſt pas *regarde* le tableau ſans en *voir* les beautés. (*L'abbé Girard.*)

VOIX, ſ. f. *Phyſiologie.* C'eſt le ſon qui ſe forme dans la gorge & dans la bouche d'un animal par un méchaniſme d'inſtruments propres à le produire.

Voix articulées, ſont celles qui étant réunies enſemble, forment un aſſemblage ou un petit ſyſtême de ſons : telles ſont les *Voix* qu'expriment les lettres de l'alphabet, dont pluſieurs, jointes enſemble, forment les mots ou les paroles. *Voyez* Lettre, Mot, Parole.

Voix non articulées, ſont celles qui ne ſont point organiſées ou aſſemblées en paroles, comme l'aboi des chiens, le ſifflement des ſerpents, le rugiſſement des lions, le chant des oiſeaux, *&c.*

La formation de la *Voix* humaine, avec toutes ses variations, que l'on remarque dans la parole, dans la Musique, *&c*, est un objet bien digne de notre curiosité & de nos recherches; & le méchanisme ou l'organisation des parties qui produisent cet effet, est une chose des plus étonnantes.

Ces parties sont la trachée-artère, par laquelle l'air passe & repasse dans les poumons; le larynx, qui est un canal court & cylindrique à la tête de la trachée; & la glotte, qui est une petite fente ovale entre deux membranes semi-circulaires, étendues horizontalement du côté intérieur du larynx, lesquelles membranes laissent ordinairement entre elles un intervalle plus ou moins spacieux, qu'elles peuvent cependant fermer tout à fait, & qui est appelée *la glotte*.

Le grand canal de la trachée qui est terminé en haut par la glotte, ressemble si bien à une flute, que les Anciens ne doutoient point que la trachée ne contribuât autant à former la *Voix*, que le corps de la flûte contribue à former le son de cet instrument. Gallien lui-même tomba à cet égard dans une espece d'erreur; il s'aperçut à la verité que la glotte est le principal organe de la *Voix*; mais en même temps il attribua à la trachee-artère une part considérable dans la production du son.

L'opinion de Galien a été suivie par tous les Anciens qui ont traité cette matière après lui, & même par tous les Modernes qui ont écrit avant M. Dodart. Mais ce dernier fit attention que nous ne parlons ni ne chantons en respirant ou en attirant l'air, mais en soufflant ou en expulsant l'air que nous avons respiré; & que cet air, en sortant de nos poumons, passe toujours par des vésicules qui s'élargissent à mesure qu'elles s'éloignent de ce vaisseau, & enfin par la trachée même, qui est le plus large canal de tous, de sorte que l'air trouvant plus de liberté & d'aisance à mesure qu'il monte le long de tous ces passages, & dans la trachée plus que partout ailleurs, il ne peut jamais être comprimé dans ce canal avec autant de violence, ni aquérir là autant de vitesse qu'il en faut pour la production du son: mais comme l'ouverture de la glotte est fort étroite en comparaison de la largeur de la trachée, l'air ne peut jamais sortir de la trachée par la glotte sans être violemment comprimé, & sans aquérir un degré considérable de vitesse; de sorte que l'air, ainsi comprimé & poussé, communique en passant une agitation fort vive aux particules des deux lèvres de la glotte, leur donne une espèce de secousse, & leur fait faire des vibrations qui frapent l'air à mesure qu'il passe, & forment le son.

Ce son ainsi formé passe dans la cavité de la bouche & des narines, où il est réfléchi & où il résonne, & M. Dodart fait voir que c'est de cette résonnance que dépend entièrement le charme de la *Voix*. Les différentes conformations, consistances, & sinuosités des parties de la bouche contribuent chacune de leur côté à la résonnance: & c'est du mélange de tant de résonnances différentes, bien proportionnées les unes aux autres, que naît, dans la *Voix* humaine, une harmonie inimitable à tous les musiciens. C'est pourquoi, lorsqu'une de ces parties se trouve dérangée, comme lorsque le nez est bouché, ou que les dents sont tombées, *&c*, le son de la *Voix* devient désagréable.

Il semble que cette résonnance dans la cavité de la bouche, ne consiste point dans une simple réflexion, comme celle d'une voûte, &c; mais que c'est une résonnance proportionnée aux tons du son que la glotte envoie dans la bouche: c'est pour cela que cette cavité s'alonge ou se raccourcit à mesure que l'on forme les tons plus graves ou plus aigus.

Pour que la trachée artère produisît cette résonnance, comme c'étoit autrefois l'opinion commune, il faudroit que l'air modifié par la glotte au point de former un son, au lieu de continuer sa course du dedans en dehors, retournât au contraire du dehors en dedans, & vînt fraper les côtés de la trachée-artère; ce qui ne peut jamais arriver que dans les personnes tourmentées d'une toux violente, & dans les ventriloques. A la vérité, dans la plupart des oiseaux de rivière qui ont la *Voix* forte, la trachée-artère résonne; mais c'est parce que leur glotte est placée au fond de la trachée, & non pas à la sommité, comme dans les hommes.

Aussi le canal, qui a passé d'abord pour être le principal organe de la *Voix*, n'en est pas seulement le second dans l'ordre de ceux qui produisent la résonnance: la trachée, à cet égard, ne seconde point la glotte autant que le corps d'une flûte douce seconde la cheville de son embouchure; mais c'est la bouche qui seconde la glotte, comme le corps d'un certain instrument à vent, qui n'est point encore connu dans la Musique, seconde son embouchure: en effet, la fonction de la trachée n'est autre que celle du porte-vent dans une orgue, savoir, de fournir le vent.

Pour ce qui est de la cause qui produit les différents tons de la *Voix*, comme les organes qui forment la *Voix* sont une espèce d'instrument à vent, il semble qu'on pourroit se flatter d'y trouver quelque chose qui pût répondre à ce qui produit les différences de tons dans quelques autres instruments à vent; mais il n'y a rien de semblable dans le hautbois, dans les orgues, dans les clairons, *&c*.

C'est pourquoi il faut attribuer le ton à la bouche ou aux narines qui produisent la résonnance, ou à la glotte qui produit le son: & comme tous ces différents tons se produisent dans l'homme par le même instrument, il s'ensuit que la partie que

forme ces tons doit être susceptible de toutes les variations qui peuvent y répondre. Nous savons d'ailleurs que, pour former un ton grave, il faut plus d'air que pour former un ton aigu; la trachée, pour laisser passer cette plus grande quantité d'air, doit se dilater & se raccourcir; & au moyen de ce raccourcissement, le canal extérieur, qui est le canal de la bouche & du nez, à compter depuis la glotte jusqu'aux lèvres ou jusqu'aux narines, se trouve alongé : car le raccourcissement du canal intérieur, qui est celui de la trachée, fait descendre le larynx & la glotte; & par conséquent sa distance de la bouche, des lèvres, & du nez devient plus grande : chaque changement de ton & de demi-ton opère un changement dans la longueur de chaque canal; de sorte que l'on n'a point de peine à comprendre que le nœud du larynx hausse & baisse dans toutes les roulades ou secousses de la *Voix*, quelque petite que puisse être la différence du son.

Comme la gravité du ton d'un hautbois répond à la longueur de cet instrument; ou comme les plus longues fibres du bois, dont les vibrations forment la résonnance, produisent toujours les vibrations les plus lentes, & par conséquent le ton le plus grave; il paroît probable que la concavité de la bouche, en s'alongeant pour les tons graves & en se raccourcissant pour les tons aigus, peut contribuer à la formation des tons de la *Voix*.

Mais M. Dodart observe que dans le jeu d'orgue, appelé *la Voix humaine*, le plus long tuyau est de six pouces, & que, malgré cette longueur, il ne forme aucune différence de ton; mais que le ton de ce tuyau est précisément celui de son anche : la concavité de la bouche d'un homme qui a la *Voix* la plus grave, n'ayant pas plus de six pouces de profondeur, il est donc évident qu'elle ne peut pas donner, modifier, & varier les tons.

C'est donc la glotte qui forme les tons aussi bien que les sons; & c'est la variation de son ouverture qui est cause de la variation des tons. Une pièce de méchanisme si admirable mérite bien que nous l'examinions ici de plus près.

La glotte humaine, représentée dans les *planches d'Anatomie*, est seule capable d'un mouvement propre, savoir, de rapprocher ses lèvres; en conséquence les lignes de son contour marquent trois différents degrés d'approche. Les anatomistes attribuent ordinairement ces différentes ouvertures de la glotte à l'action des muscles du larynx; mais M. Dodart fait connoître, par leur position, direction, *&c*, qu'ils sont destinés à d'autres usages, & que l'ouverture & la fermeture de la glotte se fait par d'autres moyens, savoir, par deux cordons ou filets tendineux renfermés dans les deux lèvres de l'ouverture.

En effet, chacune des deux membranes semi-circulaires, dont l'interstice forme la glotte, est pliée en double sur elle-même; & au milieu de chaque membrane ainsi pliée se trouve un paquet de fibres, qui, d'un côté, tient à la partie antérieure du larynx, & de l'autre côté, à la partie postérieure. Il est vrai que ces filets ressemblent plus tôt à des ligaments qu'à des muscles, parce qu'ils sont formés de fibres blanches & membraneuses, & non pas de fibres rouges & charnues : mais le grand nombre de petits changements qui doivent se faire nécessairement dans cette ouverture, pour former la graude variété de tons, demande absolument une espèce de muscle extraordinaire, par les contractions duquel ces variations puissent s'exécuter; des fibres charnues ordinaires, qui reçoivent une grande quantité de sang, auroient été infiniment trop matérielles pour des mouvements si délicats.

Ces filets, qui, dans leur état de rélaxation, forment chacun un petit arc d'une ellipse, deviennent plus longs & moins courbes à mesure qu'ils se retirent; de sorte que dans leur plus grande contraction, ils sont capables de former deux lignes droites, qui se joignent si exactement & d'une manière si serrée, qu'il ne sauroit échaper entre deux un seul atome d'air qui partiroit du poumon, quelque gonflé qu'il puisse être, & quelques efforts que puissent faire tous les muscles du bas-ventre contre le diaphragme, & le diaphragme lui-même contre ces deux petits muscles.

Ce sont donc les différentes ouvertures des lèvres de la glotte, qui produisent tous les tons différents dans les différentes parties de la Musique vocale; savoir, la basse, la taille, la haute-contre, le bas-dessus, & le dessus; & voici de quelle manière.

Nous avons fait voir que la *Voix* ne peut se former que par la glotte; & que les tons de la *Voix* sont des modifications de la *Voix*, qui ne peuvent être formées non plus que par les modifications de la glotte. S'il n'y a que la glotte qui soit capable de produire ces modifications par l'approche & l'éloignement réciproque de ses lèvres, il est certain que c'est elle qui forme les sons différents.

Cette modification renferme deux circonstances; la première & la principale, est que les lèvres de la glotte s'étendent de plus en plus en formant les tons, à commencer depuis le plus grave jusqu'au plus aigu.

La seconde, que, plus ces lèvres s'étendent, plus elles se rapprochent l'une de l'autre.

Il s'ensuit de la première circonstance, que les vibrations des lèvres deviennent promptes & vives à mesure qu'elles approchent du ton le plus aigu; que la *Voix* est juste quand les deux lèvres sont également étendues, & qu'elle est fausse quand les lèvres sont étendues inégalement; ce qui s'accorde parfaitement bien avec la nature des instruments à cordes.

Il s'enſuit de la ſeconde circonſtance que, plus les tons ſont aigus, plus les lèvres s'approchent l'une de l'autre : ce qui s'accorde auſſi parfaitement avec les inſtruments à vent, gouvernés par anches ou languettes.

Les degrés de tenſion dans les lèvres ſont les premières & principales cauſes des tons, mais leurs différences ſont inſenſibles; les degrés d'approche ne ſont que les conſéquences de cette tenſion, mais il eſt plus aiſé de rendre ſenſibles ces différences.

Pour donner une idée exacte de la choſe, nous ne pouvons mieux y réuſſir, qu'en diſant que cette modification conſiſte dans une tenſion, de laquelle réſulte une ample ſubdiviſion d'un très-petit intervalle; car cet intervalle, quelque petit qu'il ſoit, eſt cependant ſuſceptible, phyſiquement parlant, de ſubdiviſions à l'infini.

Cette doctrine eſt confirmée par les différentes ouvertures que l'on a trouvées en diſſéquant des perſonnes de différents âges & des deux ſexes; l'ouverture eſt plus petite, & le canal extérieur eſt toujours plus bas dans les perſonnes du ſexe, & dans celles qui chantent le deſſus. Ajoutez à cela que l'anche du hautbois, ſéparée du corps de l'inſtrument, ſe trouvant un peu preſſée entre les lèvres du joueur, rend un ſon un peu plus aigu que celui qui lui eſt naturel; ſi on la preſſe davantage, elle rend un ſon encore plus aigu; de ſorte qu'un habile muſicien lui fera faire ainſi ſucceſſivement tous les tons & demi-tons d'une octave.

Ce ſont donc les différentes ouvertures qui produiſent ou du moins qui accompagnent les tons différents dans certains inſtruments à vent, tant naturels qu'artificiels; & la diminution ou contraction de ces ouvertures hauſſe les tons de la glotte auſſi bien que de l'anche.

La raiſon pourquoi la contraction de l'ouverture hauſſe le ton, c'eſt que le vent y paſſe avec plus de vélocité; & c'eſt pour la même raiſon que, lorſqu'on ſouffle trop doucement dans l'anche de quelque inſtrument, il fait un ton plus bas qu'à l'ordinaire.

En effet, il faut que les contractions & dilatations de la glotte ſoient infiniment délicates : car il paroît par un calcul exact de M. Dodart, que, pour former tous les tons & demi-tons d'une *Voix* ordinaire, dont l'étendue eſt de douze tons, pour former toutes les particules & ſubdiviſions de ces tons en commas & autres temps plus courts, mais toujours ſenſibles, pour former toutes les ombres ou différences d'un ton, quand on le fait réſonner plus ou moins fort ſans changer le ton même, le petit diamètre de la glotte, qui n'excède pas la dixième partie d'un pouce, mais qui, dans cette petite étendue, varie à chaque changement, doit être diviſé actuellement en 9632 parties, leſquelles ſont encore fort inégales, de ſorte qu'il y en a beaucoup parmi elles qui ne ſont point la $\frac{1}{963200}$ partie d'un pouce. On ne peut guère comparer une ſi grande délicateſſe qu'à celle d'une bonne oreille, qui, dans la perception des ſons, eſt aſſez juſte pour ſentir diſtinctement les différences de tous ces tons modifiés, & même celles dont la baſe eſt beaucoup plus petite que la 963200e partie d'un pouce.

La diverſité des tons dépend-elle uniquement de la longueur des ligaments de la glotte, longueur qui peut varier ſuivant que le cartilage ſcutiforme eſt plus ou moins tiré en devant, & que les cartilages aryténoïdes le ſont plus ou moins en arrière ? Suivant cette loi, les tons qui ſe forment lorſque ces ligaments ſont très-tendus, doivent être très-aigus, parce qu'ils font alors de plus fréquentes vibrations; c'eſt ce que quelques Modernes ont voulu confirmer par l'expérience.

» Ce n'eſt pas à moi, dit Haller (*Phyſique*, §. 331), à décider une queſtion que mes expériences ne m'ont pas encore éclaircie : mais la glotte immobile, cartilagineuſe, & oſſeuſe des oiſeaux, & qui en conſéquence ne peut s'étendre; la *Voix* plus aiguë dans le ſifflement, qui très-certainement dépend du ſeul rétréciſſement des lèvres; l'exemple des femmes, qui ont la *Voix* plus aiguë que les hommes, quoiqu'elles ayent la glotte & le larynx plus courts; les expériences qui conſtatent que les ſons les plus aigus ſe forment par les ligaments de la glotte, approchés l'un de l'autre autant qu'ils le peuvent être; l'incertitude des nouvelles expériences confirment ce ſyſtême; le défaut des machines propres à tirer le cartilage ſcutiforme en devant; le ſoupçon évident que l'auteur de l'expérience a cru que le cartilage ſcutiforme étoit porté en devant, tandis qu'il étoit certainement élevé; toutes ces choſes font naître des doutes très-grands. Il paroît donc qu'on doit examiner de plus près cette obſervation, ſans cependant blâmer les efforts de l'auteur, & ſans adhérer trop préciſément à ſon ſentiment.

Rapprochons ſous les ieux le morceau qu'on vient de lire, pour faciliter au lecteur avec plus de préciſion l'intelligence de ce phénomène merveilleux qu'on nomme la *Voix*, & qui eſt ſi néceſſaire aux hommes vivants en ſociété.

On ſait que la partie ſupérieure de la trachée-artère s'appelle *larynx*, lequel eſt compoſé de cinq cartilages; au haut du larynx eſt une fente nommée la *glotte*, qui peut s'alonger, ſe raccourcir, s'élargir, s'étrécir, au moyen de pluſieurs muſcles artiſtement poſés; il y a d'autres muſcles qui font monter cette flûte, & d'autres qui la font deſcendre : l'air, venant heurter contre ſes bords, ſe briſe & fait pluſieurs vibrations qui forment le ſon de la *Voix*; plus l'ouverture de la glotte eſt étroite, plus l'air y paſſe avec rapidité, & plus le ſon eſt aigu. On voit par là que ceux qui

s'efforcent à donner à leur *Voix* un son fort aigu, seroient enfin suffoqués, s'ils continuoient long temps : car comme ils rétrécissent la glotte presque entièrement, il ne peut sortir que peu d'air ; il leur arrive donc la même chose qu'à ceux en qui l'on arrête la respiration : mais si on élargit trop l'ouverture de la glotte, l'air qui passera sans peine & sans beaucoup de vitesse, ne se brisera point ; ainsi, il n'y aura pas de frémissements : de là vient que ceux qui veulent donner à leur *Voix* un ton grave, ne peuvent former aucun son.

L'air qui revient lentement des poumons passe avec violence par la fente de la glotte, parce qu'il marche d'un espace large dans un lieu fort étroit : l'espace de la bouche & des narines ne contribue en rien à le produire, mais il lui donne diverses modifications; c'est ce qu'on voit par l'altération de la *Voix* dans les rhumes, ou lorsque le nez est bouché. Le son forme la parole & les tons, dont la variété offre tant d'agréments à l'oreille.

Il y a plusieurs instruments qui servent à la parole; la langue est le principal, les lèvres & les dents y contribuent aussi beaucoup ; l'expérience le montre dans ceux qui perdent les dents, ou qui ont des lèvres mal configurées : la luette paroît aussi, selon plusieurs Savants, être d'usage pour articuler ; car ceux à qui elle manque ne parlent pas distinctement.

Il y a sur la glotte une languette nommée *épiglotte*, qui par ses vibrations différentes peut donner à l'air beaucoup de modifications; les cartilages aryténoïdes, qui sont renversés sur la glotte, peuvent produire un effet semblable par les divers mouvements dont ils sont capables; ensuite la bouche modifie, augmente, tempère le son, selon les proportions qu'elle observe en se raccourcissant. Enfin la glotte a une faculté étonnante de se resserrer & de se dilater; ses contractions & ses dilatations répondent avec une exactitude merveilleuse à la formation de chaque ton.

Supposons, avec l'ingénieux docteur Keill, que la plus grande distance des deux côtés de la glotte monte à la dixième partie d'un pouce, quand le son qu'elle rend marque la douzième note à laquelle la *Voix* peut atteindre facilement : si l'on divise cette distance en douze parties, ces divisions marqueront l'ouverture requise pour telle ou telle note poussée avec telle ou telle force ; si l'on considère les subdivisions des notes que la *Voix* peut parcourir, il faudra un mouvement beaucoup plus subtil & plus délicat dans les côtés de la glotte; car si de deux cordes exactement tendues à l'unisson on raccourcit l'une d'une 2000e partie de sa longueur, une oreille juste distinguera la discordance de ces deux cordes ; & une bonne *Voix* fera sentir la différence des sons qui ne différeront que de la 190e partie d'une note. Mais supposons que la *Voix* ne divise une note qu'en cent parties, il s'ensuivra que les différentes ouvertures de la glotte diviseront actuellement la dixième partie d'un pouce en 1200 parties, dont chacune produira dans le ton quelque différence sensible qu'une bonne oreille pourra distinguer; mais le mouvement de chaque côté de la glotte étant égal, il faudra doubler ce nombre, & les côtés de la glotte diviseront en effet, par leur mouvement, la dixième partie d'un pouce en 2400 parties.

Il est aisé maintenant de définir ce que c'est que la *Voix* & le chant ; car nous avons déja vu ce que c'étoit que la parole.

La *Voix* est un bruit que l'air enfermé dans la poitrine excite en sortant avec violence, & frottant les membranes de la glotte; il les ébranle & les froisse, en sorte que le retour cause un trémoussement capable de faire impression sur l'organe de l'ouïe. Or cet air agité avec promptitude va fraper la cavité du palais & la membrane dont il est revêtu ; ce qui produit la réflexion du son : la modification de ce son ainsi réfléchi se fait par le mouvement des lèvres & de la langue, qui donnent la forme aux accents de la *Voix* & aux syllabes dont la parole est composée.

Pour que la *Voix* se forme aisément, 1°. il faut de la souplesse dans les muscles qui ouvrent & resserrent la glotte ; s'ils devenoient paralytiques, on ne pourroit plus former de son.

2°. Il faut que les ligaments qui unissent les pièces du larynx obéissent facilement.

3°. Il faut une liqueur qui humecte continuellement le larynx; peut-être que le suc huileux de la glande tyroïde exprimé par les muscles qu'on nomme *sternotyroïdiens*, contribue à rendre la surface interne du larynx glissante & par conséquent plus propre à former la *Voix*.

4°. Il faut que le nez ne soit pas bouché ; autrement, l'air qui se réfléchit & se modifie diversement dans le fond de la bouche qui conduit au nez, forme un son désagréable : on appelle cela *parler du nez*, mais mal à propos ; car alors tout l'air passe par la bouche, & le nez bouché n'en reçoit que peu ou point.

5°. Il faut que le thorax puisse avoir une dilatation considérable : car si les poumons ne peuvent pas bien s'étendre, il faudra reprendre haleine à chaque moment ; ainsi, la voix tombera, ou s'interrompra désagréablement.

Remarquons encore que la pointe de la langue prend quelquefois part à la formation des tons ; car quand ils se suivent de bien près, la glotte labiale n'étant pas assez déliée pour prendre si promptement les différents diamètres nécessaires, la pointe de la langue vient se présenter en dedans à cette ouverture, & par un mouvement très-preste la rétrécit autant qu'il faut, ou la laisse libre un instant pour revenir aussi tôt la rétrécir encore. A l'égard du sifflement, on sait qu'il n'est formé que par les seules vibrations des parties des lèvres alors extrêmement froncées & agitées par le paf-

ſage précipité de l'air qui les fait frémir. Voilà les principales merveilles de la *Voix* ; il nous reſte à répondre à quelques queſtions qu'on fait à ſon ſujet.

On demande ce qui cauſe la différence de la *Voix* pleine & de la *Voix* de fauſſet, qui commence au plus haut ton de la *Voix* pleine, & ne lui ajoûte que trois tons au plus. M. Dodart a obſervé que dans tous ceux qui chantent en fauſſet, le larynx s'élève ſenſiblement, & par conſéquent le canal de la trachée s'alonge & ſe rétrécit; ce qui donne une plus grande viteſſe à l'air qui y coule. Cela ſeul ſuffiroit pour hauſſer le ton; mais d'ailleurs il eſt très-vraiſemblable que la glotte ſe reſſerre encore, & plus que pour les tons naturels. Peut-être auſſi le muſicien pouſſe l'air avec une plus grande force; & par là le ton devient plus aigu, comme il le devient dans une flûte ſur un même trou, lorſque le ſouffle eſt plus fort. Mais comme la diſpoſition du larynx qui eſt elevé ne permet à l'air que d'enfiler la route du nez, & non pas celle de la bouche, cela fait que la *Voix* n'eſt pas déſagréable; mais elle eſt toujours plus foible, & n'eſt, pour ainſi dire, qu'une demi-*Voix*.

La *Voix* fauſſe eſt différente du fauſſet; c'eſt celle qui ne peut entonner juſte le ton qu'elle voudroit. M. Dodart en raporte la cauſe à l'inégale conſtitution des deux lèvres de la glotte, ſoit en épaiſſeur, ſoit en grandeur, ſoit en tenſion. L'une fait, pour ainſi dire, la moitié d'un ton; l'autre, la moitié d'un autre: & l'effet total n'eſt ni l'un ni l'autre. Mais M. de Buffon ayant remarqué, dans pluſieurs perſonnes qui avoient l'oreille & la *Voix* fauſſes, qu'elles entendoient mieux d'une oreille que d'une autre, l'Analogie l'a conduit à faire quelques épreuves ſur des perſonnes qui avoient la *Voix* fauſſe: il a trouvé qu'elles avoient en effet une oreille meilleure que l'autre; elles reçoivent donc à la fois par les deux oreilles deux ſenſations inégales, ce qui doit produire une diſcordance dans le réſultat total de la ſenſation; & c'eſt par cette raiſon, qu'entendant toujours faux, elles chantent faux néceſſairement & ſans pouvoir même s'en apercevoir. Ces perſonnes, dont les oreilles ſont inégales en ſenſibilité, ſe trompent ſouvent ſur le côté d'où vient le ſon; ſi leur bonne oreille eſt à droite, le ſon leur paroitra venir plus ſouvent du côté droit que du gauche. Au reſte, il ne s'agit ici que des perſonnes nées avec ce défaut; ce n'eſt que dans ce cas que l'inégalité de ſenſibilité des deux oreilles leur rend l'oreille & la *Voix* fauſſes. Or ceux auxquels cette différence n'arrive que par accident & qui viennent avec l'âge à avoir une des oreilles plus dure que l'autre, n'auront pas pour cela l'oreille & la *Voix* fauſſes; parce qu'ils avoient auparavant les oreilles également ſenſibles; qu'ils ont commencé par entendre & chanter juſte; & que, ſi dans la ſuite leurs oreilles deviennent inégalement ſenſibles & produiſent une ſenſation de faux, ils la rectifient ſur le champ, par l'habitude où ils ont toujours été d'entendre juſte & de juger en conſéquence.

On demande enfin pourquoi des perſonnes qui ont le ſon de la *Voix* agréable en parlant, l'ont déſagréable en chantant ou au contraire? Premièrement, le chant eſt un mouvement général de toute la région vocale, & la parole eſt le ſeul mouvement de la glotte; or puiſque ces deux mouvements ſont différents, l'agrément ou le déſagrément qui réſulte de l'un par raport à l'oreille, ne tire point à conſéquence pour l'autre. Secondement, on peut conjecturer que le chant eſt une ondulation, un balancement, un tremblement continuel, non pas ce tremblement des cadences qui ſe fait quelquefois ſeulement dans l'étendue d'un ton, mais un tremblement qui paroît égal & uniforme, & ne change point le ton, du moins ſenſiblement; ſemblable, en quelque ſorte, au vol des oiſeaux qui planent, dont les aîles ne laiſſent pas de faire inceſſamment des vibrations, mais ſi courtes & ſi promptes, qu'elles ſont imperceptibles. Le tremblement des cadences ſe fait par des changements très-preſtes & très-délicats de l'ouverture de la glotte; mais le tremblement qui règne dans tout le chant eſt celui du larynx même. Le larynx eſt le canal de la *Voix*, mais un canal mobile, dont les balancements contribuent à la *Voix* du chant. Cela poſé, on voit aſſez que, ſi les tremblements qui ne doivent pas être ſenſibles le ſont, ils choqueront l'oreille, tandis que dans la même perſonne la *Voix*, qui n'eſt que le ſimple mouvement de la glotte, pourra faire un effet qui plaiſe.

Ce détail nous a conduits plus loin que nous ne croyions en le commençant; mais il amuſe, & d'ailleurs le ſujet ſur lequel il roule eſt un des plus curieux de la Phyſiologie.

Nous avons ſuivi, pour l'explication des phénomènes de la *Voix*, le ſyſtême de MM. Dodart & Perrault, par préférence à tout autre, & nous penſons qu'il le mérite. Nous n'ignorons pas cependant que M. Ferrein eſt d'une opinion différente, comme on peut le voir par ſon Mémoire ſur cette matière, inſéré dans le Recueil de l'Académie des Sciences, année 1741. Selon lui, l'organe de la *Voix* eſt un inſtrument à corde & à vent, & beaucoup plus à corde qu'à vent; l'air qui vient des poumons & qui paſſe par la glotte n'y feſant proprement que l'office d'un archet ſur les fibres tendineuſes de ces lèvres, qu'il appelle *cordes vocales* ou *rubans* de la glotte; c'eſt, dit-il, la colliſion violente de cet air & des cordes vocales qui les oblige à frémir; & c'eſt par leurs vibrations plus ou moins promptes qu'ils les rendent différents, ſelon les lois ordinaires des inſtruments à cordes. *Voy.* DÉCLAMATIONM NOTÉE. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

VOIX DES ANIMAUX, *Phyſiol.* Le ſon que rendent les animaux, inſectes, oiſeaux, quadrupèdes, eſt bien différent de la *Voix* de l'homme.

Il y a dans quelques insectes un son qu'on peut appeler *Voix*, parce qu'il se fait par le moyen de ce qui leur tient lieu de poumons, comme dans les cigales & les grillons, qui ont une espèce de chant.

Il y a un autre son commun qu'on trouve dans les insectes aîlés, & qui n'est autre chose qu'un bourdonnement causé par le mouvement de leurs aîles; ce qui se démontre par ce que ce bruit cesse aussi tôt que ces insectes cessent de voler.

Il y a un petit animal, nommé *Grison*, qui forme un son en frappant avec sa tête sur des corps minces & résonnants, tels que sont des feuilles sèches & du papier; ce qu'il exécute par des coups fort fréquents & espacés également. Ces animaux sont ordinairement dans les fentes des vieilles murailles.

Le chant du cygne, dont la douceur est si vantée par les poètes, n'est point produit par leur gosier, qui ne fait ordinairement qu'un cri très-rude & très désagréable; mais ce sont les aîles de cette espèce d'oiseau, qui étant à demi levées & étendues lorsqu'il nage, sont frapées par le vent, qui produit sur ces aîles un son d'autant plus agréable, qu'il ne consiste pas en un seul ton, comme dans la plupart des autres oiseaux, mais est composé de plusieurs tons qui forment une espèce d'harmonie, suivant que par hasard l'air, frapant plusieurs plumes diversement disposées, fait des tons différents; mais il résulte toujours que ce son n'est point une *Voix*.

La *Voix*, prise dans sa propre signification, est de trois espèces; savoir, la *Voix* simple qui n'est point articulée, celle qui ne l'est qu'imparfaitement, & celle qui l'est parfaitement, qu'on appelle *Parole*.

La *Voix* simple est un son uniforme qui ne souffre aucune variation, telle qu'est celle des serpents, des crapauds, des lions, des tigres, des hiboux, des roitelets. En effet, la *Voix* des serpents n'est qu'un sifflement qui, sans avoir d'articulation ni même de ton, est seulement ou plus fort ou plus foible. Celle des crapauds est un son clair & doux, qui a un ton qui ne change point. Les tigres, les lions, & la plupart des bêtes féroces ont une *Voix* rude & sourde tout ensemble, sans aucune variation. Le hibou, le roitelet, & beaucoup d'autres oiseaux ont une *Voix* très-simple, qui n'a presque point d'autre variation que celle de ses entrecoupements: car quoique les oiseaux soient fort recommandés pour leur chant, on doit pourtant convenir qu'il n'est que foiblement articulé; excepté dans le perroquet, le sansonnet, la linotte, le moineau, le geai, la pie, le corbeau, qui imitent la parole & le chant de l'homme.

Il faut même remarquer que, dans toutes les inflexions du chant des oiseaux qui font une si grande diversité de sons, il ne se trouve point de ton; ce n'est que la diversité de l'articulation qui rend ces inflexions différentes, par la différente promptitude de l'impulsion de l'air, par ses entrecoupements, & par toutes les autres modifications qui peuvent être diversifiées en des manières infinies, sans changer de ton.

Les organes de la *Voix* simple sont les parties qui composent la glotte, les muscles du larynx & du poumon. Les membranes cartilagineuses de la glotte produisent le son de la *Voix*, lorsqu'elles sont secouées par le passage soudain de l'air contenu dans le poumon. Les muscles du larynx servent à la modification de ce son, & aux entrecoupements qui se rencontrent dans la *Voix* simple. L'usage du poumon pour la *Voix* est principalement remarquable dans les oiseaux, où il a une structure particulière, qui est d'être composé de grandes vessies capables de contenir beaucoup d'air; ce qui fait que les oiseaux ont la *Voix* forte & de durée.

Dans les oies & les canards, ce n'est point la glotte qui produit le son de leur *Voix*; mais ce sont des membranes mises à un autre larynx qui est au bas de leur trachée-artère. L'effet de cette structure se fait aisément connoître, si, après avoir coupé la tête à ces animaux & leur avoir ôté le larynx, on leur presse le ventre; car alors on produit en eux la même *Voix*, que lorsqu'ils étoient vivants & qu'ils avoient un larynx. Il y a encore un autre effet de cette structure, qui est le nasard particulier au son de la *Voix* de ces animaux, & que les Anciens nommoient *Gingrisme*: on imite ce gingrisme dans les cromornes des orgues par une structure pareille, en mettant par dessus les anches un tuyau de la longueur de l'âpre-artère au dela des membranes qui tiennent lieu d'anche.

Les grues ont le tuyau de l'âpre-artère plus long que leur cou, & en même temps redoublé comme celui d'une trompette.

La structure du larynx interne, qui est particulière aux oies, aux canards, aux grues, *&c*, consiste en un os & en deux membranes, qui sont dans l'endroit où l'âpre-artère se divise en deux pour entrer dans le poumon. L'os est fait comme un hausse-col. La partie supérieure de leur larynx est bordée de trois os, dont il y en a deux longs & un peu courbés, & le troisième, qui est plat, sort entre les deux qui forment la fente ou la glotte; de manière que le passage de la respiration est ouvert ou fermé, lorsque le larynx, s'applatissant ou se relevant, fait entrer ou sortir ce troisième os d'entre les deux autres, pour empécher que la nourriture ne tombe dans l'âpre-artère, & pour laisser passer l'air necessaire à la respiration.

Quelques animaux terrestres ont la *Voix* plus articulée que les autres, & la diversifient, non seulement par l'entrecoupement du son, mais encore par le changement de ton: & cette articulation leur est naturelle; en sorte qu'ils ne la changent

& ne la perfectionnent jamais, comme certains oiseaux. Les chiens, & surtout les chats, ont naturellement une diversité de ports de *Voix* & d'accents qui est admirable; cependant leur *Voix* n'est articulée que très-imparfaitement, si on la compare avec la parole.

C'est la parole qui est particulière à l'homme. Elle consiste dans une variation d'accents presque infinie : toutes leurs différences, étant sensibles & remarquables, dépendent d'un grand nombre d'organes que la nature a fabriqués pour cet effet.

Cependant la parole, dans l'homme, dépend beaucoup moins des organes que de la prééminence de l'être qui les possède : car il y a des animaux, comme le singe, qui ont tous les organes de même que l'homme pour la parole; & les oiseaux qui parlent n'ont rien approchant de cette structure. C'est une chose remarquable, que la grande différence qu'on voit entre la langue du perroquet & celle de l'homme, qui est assez semblable à celle d'un veau, tandis que celle du perroquet est ordinairement épaisse, ronde, dure, garnie au bout d'une petite corde, & de poil par dessus.

On fait parler des chats & des chiens, en donnant à leur gosier une certaine configuration dans le temps qu'ils crient. Cela ne doit pas paroître surprenant, depuis qu'on est venu à bout de faire prononcer une sentence assez longue à une machine dont les ressorts étoient certainement moins déliés que ceux des animaux. On doit être encore moins surpris de ce phénomène dans ce siècle, après qu'on a vu le flûteur de M. de Vaucanson.

Remarquons enfin que dans chaque créature on trouve une disposition différente de la trachée-artère, proportionnée à la diversité de leur *Voix*. Dans le hérisson, qui a la *Voix* très-petite, elle est presque entièrement membraneuse; dans le pigeon, qui a la *Voix* basse & douce, elle est en partie cartilagineuse, en partie membraneuse; dans la chouette, dont la *Voix* est haute & claire, elle est cartilagineuse : mais dans le geai, elle est composée d'os durs, au lieu de cartilage; il en est de même de la linotte; & c'est à cause de cela que ces deux oiseaux ont la *Voix* plus haute & plus forte, *&c.*

Les anneaux de la trachée-artère sont très-bien appropriés pour la modulation différente de la *Voix*. Dans les chiens & les chats, qui, comme les hommes, diversifient extrêmement leur ton pour exprimer diverses passions, ils sont ouverts & flexibles, de même que dans les hommes : par là ils sont tous, ou la plupart, en état de se dilater ou de se resserrer plus ou moins, selon qu'il est convenable à un ton plus ou moins élevé & aigu, *&c*; au lieu qu'en quelques autres animaux, comme dans le paon du Japon, qui n'a guère qu'un seul ton, ces anneaux sont entiers, *&c. Voyez* de plus grands détails dans la *Cosmologie sacrée* de Grew. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

VOIX DES OISEAUX. *Anat. comparée.* La *Voix*, le cri des oiseaux approche beaucoup plus de la *Voix* humaine que celle des quadrupèdes, que nous examinerons séparément; il y a même des oiseaux qui parviennent à imiter assez passablement notre parole & nos tons : cependant leur *Voix* diffère beaucoup de celle de l'homme, & présente un grand nombre de singularités qui ne sont pas épuisées; mais on en a découvert quelques-unes qu'il convient d'indiquer dans cet ouvrage.

Les oiseaux ont, comme les hommes, une espèce de glotte placée à l'extrémité supérieure de la trachée-artère; mais les lèvres de cette glotte, incapables de faire des vibrations assez promptes & assez multipliées, ne contribuent presque en rien à la formation des sons : le principal & le véritable organe qui les produit, est placé à l'autre extrémité de la trachée-artère. Ce larynx, que nous nommerons *interne* d'après M. Perrault, est placé au bas de la trachée-artère, à l'endroit où elle commence à se séparer en deux, pour former ce qu'on appelle *les bronches*; du moins M. Hérissant, de l'Académie des Sciences de Paris, dit ne l'avoir encore vu manquer dans aucun des oiseaux qu'il a disséqués. Cet organe, au reste, n'est pas le seul qui soit employé à la formation de la *Voix des oiseaux*; il est ordinairement accompagné d'un nombre plus ou moins grand d'organes accessoires, qui sont probablement destinés à fortifier les sons du premier & à les modifier.

L'organe principal de la *Voix* varie dans les différents oiseaux : dans quelques-uns, comme dans l'oie, il n'est composé que de quatre membranes disposées deux à deux, & qui font l'effet de deux anches de hautbois, placées l'une à côté de l'autre aux deux embouchures osseuses & oblongues du larynx interne, qui donnent entrée aux deux premières bronches; mais, comme nous l'avons dit, ces anches membraneuses ne sont pas le seul organe de la *Voix des oiseaux*; M. Hérissant en a découvert d'autres, placées dans l'intérieur des principales bronches de ce poumon des oiseaux, que M. Perrault nomme *poumon charnu*.

On trouve dans ces canaux une grande quantité de petites membranes très-déliées en forme de croissant, placées toutes d'un même côté les unes au dessus des autres, de manière qu'elles occupent environ la moitié du canal, laissant l'autre libre à l'air, qui ne peut cependant y passer avec vitesse, sans exciter, dans ces membranes ainsi disposées, des trémoussements plus ou moins vifs, & par conséquent des sons.

Dans quelques oiseaux aquatiques du genre des canards, on découvre encore un organe différent, comme d'autres membranes posées en divers sens dans certaines parties osseuses ou cartilagineuses. La figure de ces parties varie dans les différentes espèces; & on les rencontre, ou vers la partie moyenne de la trachée-artère, ou vers sa partie inférieure.

Mais il eſt un organe qui ſe trouve dans tous les oiſeaux, & qui eſt ſi néceſſaire à la formation de leur *Voix*, que tous les autres deviennent inutiles lorſqu'on abolit ou qu'on ſuſpend les fonctions de celui-ci. C'eſt une membrane plus ou moins ſolide, ſituée preſque tranſverſalement entre les deux branches de l'os connu ſous le nom d'*os de la lunette*. Cette membrane forme de ce côté-là une cavité aſſez grande, qui ſe rencontre dans tous les oiſeaux à la partie ſupérieure & interne de la poitrine, & qui répond à la partie externe des anches membraneuſes dont nous venons de parler.

Lorſqu'un oiſeau veut ſe faire entendre, il fait agir les muſcles deſtinés à comprimer les ſacs du ventre & de la poitrine, & force par cette action l'air qui y étoit contenu à enfiler la route des bronches du poumon charnu, où rencontrant d'abord les petites membranes à reſſort dont nous avons parlé, il y excite certains mouvements & certains ſons deſtinés à fortifier ceux que doivent produire les anches membraneuſes que le même air rencontre enſuite; mais ces dernières n'en rendroient aucun, ſi une partie de l'air contenu dans les poumons ne paſſoit, par de petites ouvertures, dans la cavité ſituée ſous l'os de la lunette. Cet air aide apparemment les anches à entrer en jeu, ſoit en leur prêtant plus de reſſort, ſoit en contrebalançant par intervalles l'effort de l'air qui paſſe par la trachée-artère. De quelque façon qu'il agiſſe, ſon action eſt ſi néceſſaire, que, ſi l'on perce dans un oiſeau récemment tué la membrane qui forme cette cavité, & qu'ayant introduit un chalumeau par une ouverture faite entre deux côtes, dans quelqu'un des ſacs de la poitrine, on ſouffle par ce chalumeau, on ſera maître, avec un peu d'adreſſe & d'attention, de renouveler la *Voix de l'oiſeau*, pourvu qu'on tienne le doigt ſur l'ouverture de la membrane; mais ſi-tôt qu'on l'ôtera & qu'on laiſſera à l'air contenu dans la cavité la liberté de s'échaper, l'organe demeurera abſolument muet, quelque choſe qu'on puiſſe faire pour le remettre en jeu. Il n'eſt pas étonnant que l'organe des oiſeaux, deſtiné à produire des ſons aſſez communément variés & preſque toujours harmonieux, ſoit compoſé avec tant d'art & avec tant de ſoin. *Hiſt. de l'Ac. des ſcienc.* ann. 1753. (*Le chevalier* DE JAUCOURT)

VOIX DES QUADRUPÈDES, *Anat. comparée.* La différence qui ſe trouve entre la *Voix* humaine & les cris de différents animaux, & ſurtout ceux de ces cris qui paroiſſent compoſés de pluſieurs ſons différents produits en même temps, auroit dû depuis long temps faire ſoupçonner que les organes qui étoient deſtinés à les produire étoient auſſi multipliés que ces ſons. Cette réflexion ſi naturelle a échapé; on regardoit les organes de la *Voix* des animaux, & ſurtout de celle *des quadrupèdes*, comme auſſi ſimples & preſque de la même nature que l'organe de la *Voix* de l'homme.

Il s'en faut cependant beaucoup que, dans pluſieurs des quadrupèdes, & plus encore dans les oiſeaux, l'organe de la *Voix* jouïſſe d'une auſſi grande ſimplicité: la diſſection anatomique y a découvert des parties tout à fait ſingulières, & qui n'ont rien de commun avec l'organe de la *Voix* humaine.

Les quadrupèdes peuvent ſe diviſer à cet égard en deux claſſes; les uns ont l'organe de la *Voix* aſſez ſimple, les autres l'ont fort compoſé.

Du nombre de ces derniers eſt le cheval. On ſait que le henniſſement de cet animal commence par des tons aigus, tremblottants, & entrecoupés, & qu'il finit par des tons plus ou moins graves. Ces derniers ſont produits par les lèvres de la glotte, que MM. Dodart & Ferrein nomment *cordes* dans l'homme: mais les ſons aigus ſont dus à un organe tout à fait différent: ils ſont produits par une membrane à reſſort, tendineuſe, très-mince, très-fine, & très-déliée. La figure en eſt triangulaire, & elle eſt aſſujétie lâchement à l'extrémité de chacune des lèvres de la glotte du côté du cartilage thyroïde; & comme par ſa poſition elle porte en partie à faux, elle peut facilement être miſe en jeu par le mouvement de l'air qui ſort rapidement de l'ouverture de la glotte.

On peut aiſément voir tout le jeu de cette membrane, en comprimant avec la main un larynx frais de cheval, & en feſant ſouffler par la trachée fortement & par petites ſecouſſes: on verra alors la membrane faire ſes vibrations très-promptes, & on entendra le ſon aigu du henniſſement. Pour ſe convaincre que les lèvres de la glotte n'y contribuent en rien, on n'aura qu'à y faire tranſverſalement une légère inciſion qui en aboliſſe la fonction, ſans permettre à l'air un cours trop libre; l'on verra pour lors que la membrane continuera ſon jeu, & que le ſon aigu ne ceſſera point, ce qui devroit néceſſairement arriver s'il étoit produit par les lèvres de la glotte.

L'organe de la *Voix* de l'âne offre encore des ſingularités plus remarquables: la plus grande partie de cette *Voix* eſt tout à fait indépendante de la glotte: elle eſt entièrement produite par une partie qui paroît être charnue. Cette partie eſt aſſujétie lâchement, comme une peau de tambour non tendue, ſur une cavité aſſez profonde qui ſe trouve dans le cartilage thyroïde. L'eſpèce de peau qui bouche cette cavité eſt ſituée dans une direction preſque verticale: & l'enfoncement qui ſert de caiſſe à ce tambour, communique à la trachée-artère par une petite ouverture ſituée à l'extrémité des lèvres de la glotte: au deſſus de ces lèvres ſe trouvent deux grands ſacs aſſez épais, placés à droite & à gauche; & chacun d'eux a une ouverture ronde, taillée comme en bizeau, & tournée du côté de celle de la caiſſe du tambour.

Lorſque l'animal veut braire, il gorge ſes pou-

mons d'air par plusieurs grandes inspirations, pendant lesquelles l'air, entrant rapidemenr par la glotte qui est alors rétrécie, fait encore une espèce de sifflement ou de râle plus ou moins aigu : alors le poumon se trouvant suffisamment rempli d'air, il le chasse par des expirations redoublées ; & cet air, en trop grande quantité pour sortir aisément par l'ouverture de la glotte, enfile en grande partie l'ouverture qui communique dans la cavité du tambour, & mettant en jeu sa membrane & les sacs dont nous avons parlé, produit le son éclatant que rend ordinairement cet animal.

Tout ce que nous venons de dire se prouve aisément, si, tenant un larynx d'âne tout frais, on le comprime vers ses parties latérales, & qu'on pousse l'air avec force par un chalumeau placé un peu au dessous de l'ouverture qui communique dans le tambour ; on verra alors distinctement le jeu du tambour & des sacs. Pour se convaincre que les cordes de la glotte n'y jouent pas un grand rôle, il ne faudra que les couper, & répéter l'expérience en comprimant seulement le larynx avec la main ; on verra que, quoique l'incision faite aux lèvres de la glotte les ait rendues incapables d'action, le même son se fera entendre sans aucune différence.

Le mulet, engendré, comme on sait, d'un âne & d'une jument, a une *Voix* presque semblable à celle de l'âne : aussi lui trouve-t-on presque le même organe, & rien qui ressemble à celui du cheval ; réflexion importante, & qui semble justifier que l'examen des animaux nés du mélange de différentes espèces, est peut-être le moyen le plus sûr pour faire connoître la part que chaque sexe peut avoir à la génération.

La *Voix* du cochon ne dépend pas beaucoup plus que celle de l'âne de l'action des lèvres de la glotte ; elle est due presque entièrement à deux grands sacs membraneux, décrits par Casserius. Mais ce que le larynx de cet animal offre de plus singulier, c'est qu'à proprement parler, sa glotte est triple : outre la fente qui se trouve entre les bords de la véritable glotte, il y en a encore une autre de chaque côté ; & ce sont ces deux ouvertures latérales qui donnent entrée dans les deux sacs membraneux dont nous venons de parler.

Lorsque l'animal pousse l'air avec violence en rétrécissant la glotte, une grande partie de cet air est portée dans les sacs, où il trouve moins de résistance ; il les gonfle & y excite des mouvements & des tremblements d'autant plus forts, qu'il y est lancé avec plus de violence, d'où résultent nécessairement des cris plus ou moins aigus.

On peut aisément voir le jeu de tous ces organes en comprimant avec la main un larynx frais de cochon ; & soufflant avec force par la trachée-artère, on y verra les sacs s'enfler & former des vibrations d'autant plus marquées, que l'action de l'air qui entre dans les sacs se trouve contrebalancée jusqu'à un certain point par le courant de celui qui s'échape en partie par la glotte, & force par ce moyen les sacs à battre l'un contre l'autre & à produire un son.

Si l'on entame les lèvres de la glotte par une incision faite près du cartilage aryténoïde, sans endommager les sacs ; en soufflant par la trachée-artère, on entendra presque le même son qu'auparavant : nous disons *presque le même* ; car on ne peut nier qu'il n'y ait quelque différence, & que la glotte n'entre pour quelque chose dans la production de la *Voix* de cet animal. Mais si on enlève les sacs en prenant bien garde de détruire la glotte, les mêmes sons ne se feront plus entendre : preuve évidente de la part qu'ils ont à cette formation. *Hist. de l'Acad. des sciences*, ann. 1753. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) VOIX, s. f. *Gramm. gén.* On distingue dans la parole deux sortes d'éléments, la *Voix* & l'Articulation. *Voyez* ARTICULATION.

La *Voix* est un son qui résulte de la simple émission de l'air, & dont les différences essencielles dépendent de la forme du passage que la bouche prête à cet air pendant l'émission.

Notre langue me paroît avoir admis huit *Voix* fondamentales, d'où dérivent, par des changements fort légers, les autres *Voix* usitées parmi nous. Les voici, rangées selon l'analogie des dispositions de la bouche lors de leur émission.

VOIX FONDAMENTALES.

1.	A	comme dans	*cadre.*
2.	Ê		*tête.*
3.	É		*bonté.*
4.	I		*misére.*
5	EU		*meunier.*
6.	O		*poser.*
7.	U		*lumière.*
8.	OU		*poudre.*

I. La bouche est simplement plus ou moins ouverte pour la génération des quatre premières *Voix*, qui retentissent dans la cavité de la bouche : je les appellerois volontiers des *VOIX retentissantes* ; & les voyelles qui les représenteroient, seroient pareillement nommées *Voyelles retentissantes.*

A est à la tête, non de droit divin, comme le dit sérieusement Wachter dans les Prolégomènes de son *Glossaire germanique* (sect. II, §. 32) ; mais parce que c'est la *Voix* la plus naturelle, & la première ou du moins la plus fréquente dans la bouche des enfants (*Voyez* A). L'ouverture de bouche nécessaire à la prononciation de cette *Voix*, est de toutes la plus aisée & celle qui laisse le cours le plus libre à l'air intérieur. Le canal semble se rétrécir de plus en plus pour les autres : la langue s'élève & se porte en avant pour Ê ; un peu plus pour É ; & les machoires se rapprochent encore un peu davantage pour I.

Pour la génération des quatre dernières *Voix*

les lèvres ſe rapprochent ou ſe portent en avant d'une manière ſi ſenſible, que l'on pourroit donner à ces *Voix* le nom de *labiales ;* & aux voyelles qui les repréſenteroient, la dénomination analogue de *Voyelles labiales*.

Les lèvres forment autour de la bouche une eſpèce de cercle pour produire EU ; elles ſe ſerrent davantage & ſe portent en avant pour O ; encore plus pour U, mais pour le ſon OU, elles ſe ſerrent & s'avancent plus que pour aucun autre.

II. Les deux premières *Voix* de chacune de ces deux claſſes ſont ſuſceptibles de certaines variations, que notre uſage n'a pas données aux autres *Voix* des mêmes claſſes ; parce qu'apparemment elles s'en accommoderoient moins aiſément, ou qu'elles n'en ſeroient point du tout ſuſceptibles. On pourroit donc, ſous ce nouvel aſpect, diſtinguer les huit *Voix* fondamentales en deux autres claſſes ; ſavoir, quatre *variables* & quatre *conſtantes :* & les voyelles qui les repréſenteroient, ſeroient déſignées par les mêmes épithètes.

1°. Les *Voix variables*, que Duclos (*Rem. ſur la Gramm. génér.* I, *j*) appelle *grandes voyelles*, ſont les deux premières *Voix* retentiſſantes, A, Ê ; & les deux premières labiales, EU, O. Elles ſont *variables ;* parce que chacune d'elles peut être *orale* ou *naſale*, & que chaque orale peut être *grave* ou *aiguë*. *Voyez* ORAL, NASAL, GRAVE, AIGU.

A eſt oral & grave dans *pâte ;* oral & aigu dans *pate* (d'animal) ; & naſal dans *plante*.

E eſt oral & grave dans *tête ;* oral & aigu dans il *tète ;* & naſal dans *teinte*.

EU eſt oral & grave dans *jeûne* (de carême) ; oral & aigu dans *jeune* homme ; oral & muet ou preſque inſenſible dans *je* dis, car c'eſt toujours la même *Voix*, malgré la différence d'orthographe ; j'en ai pour preuve l'oreille poétique & conſéquemment délicate de Voltaire, qui fait rimer ces deux *Voix* (*La Prude*, III, 6) ;

> Il ſembleroit que l'on vous aſſaſſine,
> Ou qu'on vous vole, ou qu'on vous bat, ou *que*
> Dans le logis vous avez mis le *feu :*

enfin il eſt naſal dans être à *jeun*.

O eſt oral & grave dans *côte* (ſorte d'os) ; oral & aigu dans *cote* (eſpèce de jupe) ; & naſal dans *conte* (recit).

2°. Les *Voix conſtantes*, que Duclos (*Ib.*) appelle *petites voyelles*, ſont les deux dernières *Voix* retentiſſantes, É, I ; & les deux dernières labiales, U, OU. Elles ſont *conſtantes ;* parce qu'en effet chacune d'elles eſt conſtamment orale ſans jamais devenir naſale, & qu'elles ont toujours le même degré de plénitude & d'intenſité, ſoit qu'on en hâte la prononciation, ſoit qu'on la faſſe durer plus long temps.

Voici donc le ſyſtême complet des huit *Voix* fondamentales uſitées dans notre langue, & de celles qui en ſont dérivées au moyen des variations que l'on vient d'aſſigner.

VOIX

RETENTISSANTES.

VARIABLES.	A	ORALE	grave	Â	*pâte.*
			aiguë	A	*pate.*
		NASALE.			*plante.*
	Ê	ORALE.	grave	Ê	*tête.*
			aiguë	È	*tète.*
		NASALE.			*teinte.*
CONS-TANTES.	É			É	*bâté.*
	I			I	*bâti.*

LABIALES.

VARIABLES.	EU	ORALE	grave	EÛ	*jeûner.*
			aiguë	EU	*jeuneſſe.*
			muette	E	*je dis.*
		NASALE.		EUN	*jeun.*
	O	ORALE.	grave	Ô	*côte.*
			aiguë	O	*cote.*
		NASALE.		ON	*conte.*
CONS-TANTES.	U			U	*ſujet.*
	OU			OU	*ſoumis.*

Pour

Pour ce qui regarde les *Voix constantes*, l'abbé Fromant (*Supplém. à la* Gramm. gén. *de Port-Royal*, I, *j*), pense autrement que Duclos. Il prétend que nous fesons usage de l'*i* nasal. » L'abbé » de Dangeau, dit-il, connoissoit assûrément la » prononciation de la Cour & de la Ville; cependant, selon cet excellent académicien, *in* » ne se prononce pas comme *en* dans bien des » mots, spécialement dans *innombrable*, *immua-* » *ble*; l'*i* nasal se fait sentir dans le mot *incor-* » *poré*, dit-il dans une note d'après Boindin (*Sons* » *de la langue*, pag. 24 & 78): par conséquent » le Théâtre se conforme au bon usage, dont il » est un exemple permanent, en distinguant ce » dernier son nasal dans la prononciation ».

Ne peut-on pas répondre d'abord à l'abbé Fromant, que Duclos ne connoissoit pas moins la prononciation actuelle de la Cour & de la Ville, que l'abbé de Dangeau ne connoissoit celle de son temps; que l'un n'appartient pas moins que l'autre à l'Académie françoise; que l'un ne s'y est pas moins distingué que l'autre; & que tous deux ont fait des preuves également heureureuses de capacité & d'intelligence dans les matières grammaticales? Ne pourroit-on pas ajouter que tous deux peuvent avoir raison; que l'abbé de Dangeau est un garant fidèle de la prononciation qui régnoit de son temps à la Cour & à la Ville; que Duclos est de même un témoin sûr de l'usage moderne, différent de celui qui avoit cours sous l'ancien académicien; & que Boindin, mort vieux dans la jeunesse de Duclos, parloit encore d'après la vieille Cour? Peut-on même expliquer d'une autre manière la diversité des opinions de deux académiciens, dont l'un a élevé l'autre dès l'enfance? S'ils ont pensé diversement sur l'usage de leur temps, c'est que l'usage a varié d'un temps à l'autre.

Il est constant d'ailleurs qu'aujourdhui, dans les premières syllabes des mots *innombrable*, *immuable*, on fait entendre, après l'*i* initial, les articulations *n* & *m* comme s'il y avoit *ine-nombrable*, *ime-muable*; l'*i* dans ces mots est donc à peu près aussi franc que dans *inaction*, *image*.

Quant à la pratique du Théâtre, on peut dire que, quoique l'*i* nasal s'y soit introduit, » il n'en » est pas moins vicieux, puisqu'il n'est pas auto- » risé par le bon usage, auquel, dit Duclos (*Rem. sur la* Gramm. gén. I. j.), le Théâtre est obligé » de se conformer, comme la Chaire & le Bar- » reau ». Personne en effet jusqu'ici ne s'est avisé de faire entrer l'autorité du Théâtre dans ce qui constitue le bon usage d'une langue; & l'on a eu raison. » On prononce assez généralement bien au » Théâtre, continue Duclos; mais il ne laisse » pas de s'y trouver quelques prononciations vi- » cieuses, que certains acteurs tiennent de leur » province ou d'une mauvaise tradition ». Et de fait, le grand Corneille étant en quelque sorte le père & l'instituteur du Théâtre françois, il ne seroit pas surprenant qu'il s'y fût conservé traditionnellement une teinte de la prononciation normande, que ce grand homme pourroit y avoir introduite.

Dans le Rapport analysé des *Remarques* de Duclos sur la *Grammaire générale* de Port-Royal & du *Supplément* de l'abbé Fromant, que fit à l'Académie royale des sciences, belles-Lettres, & arts de Rouen, M. Maillet de Boullay, alors secrétaire de cette compagnie pour les Belles-Lettres; il compare & discute les pensées des trois auteurs sur la nature des *Voix* & des voyelles, qu'il désigne indistinctement par le nom de *Voyelles*. » Cette multiplication de Voyelles, dit-il, est- » elle bien nécessaire? & ne seroit-il pas plus » simple de regarder ces prétendues Voyelles » (*nasales*) comme de vraies syllabes, dans les- » quelles les Voyelles sont modifiées par les let- » tres *m* ou *n* qui les suivent? »

L'abbé de Dangeau avoit déja répondu à cette question d'une manière très-détaillée & très-satisfesante (*Opusc. sur la langue fr.* par divers académiciens, *pp.* 19 — 32). Il démontre que les *Voix* nasales sont de véritables sons simples & inarticulés en eux-mêmes: ses preuves portent 1°. sur ce que, dans le chant, si l'on veut fredonner sur les dernières syllabes de *tyrans*, *biens*, *profonds*, *communs*, tout le port de *Voix* se fera sur *an*, *en*, *on*, *un*, & non pas sur *a*, *e*, *o*, *u* pour ne prononcer l'*n* finale qu'après le fredon; 2°. sur l'hiatus que produit le choc de ces *Voix* nasales, quand elles terminent un mot & que le mot suivant commence par une autre *Voix*. Ces preuves, détaillées comme elles le sont dans le premier discours de l'abbé de Dangeau, m'ont toujours paru démonstratives; comment ne l'ont-elles pas paru de même à M. du Boullay? N'en auroit-il pas eu connoissance? Notre orthographe lui auroit-elle fait illusion? Son erreur viendroit-elle du climat qu'il habitoit? & y seroit-il tombé par la même raison qui fit que l'abbé de Dangeau trouva, dans le *Cinna* de Corneille, vingt six hiatus occasionnés par des *Voix* nasales, qu'il n'en rencontra que onze dans le *Mithridate* de Racine, huit dans le *Misanthrope* de Molière, & beaucoup moins dans les *opéra* de Quinault?

» Sans doute les *Voix* É, I, U, OU, ne » sont jamais nasales dans l'usage actuel de la lan- » gue françoise: mais s'ensuit-il de là que ces » mêmes *Voix* ne puissent jamais le devenir, ou » même qu'elles ne le soient pas déja dans quel- » que autre langue? . . . . Ces auteurs se sont » trompés: mais c'est en ce qu'ils ont pris, pour » le bon usage, celui de quelques provinces où » l'on prononce effectivement de la sorte. Le fait » dépose donc ici contre M. Beauzée, & prouve » au moins que l'I n'est pas par sa nature une *Voix* » constante ». (*Mém. de l'Acad. R. de Prusse.* Ann. 1771. *Second Mém.* de M. Thiébault, *sur la Gramm. gén.* de M. Beauzée, *pag.* 440.)

Je n'ai jamais prétendu que la *Voix* I fût cons-

tante de sa nature, & j'ai annoncé très-clairement » que je n'ai choisi le systême des *Voix* simples » usitées dans notre langue, que comme un point » fixe pour appuyer les notions générales que j'avois » à établir; car au surplus chaque idiome a sur cet » objet son systême particulier ». (*Gramm. gén.* tom. I, p. 22 & 23.)

» D'ailleurs est-il bien vrai, continue M. Thié- » bault, que ces quatre *Voix* É, I, U, OU, ne » deviennent jamais graves, même en devenant » longues? » Je ne veux pas soutenir trop affirmativement une chose qui est moins du ressort du raisonnement que de celui des organes, qui varient selon les sujets. Je consens donc volontiers qu'en regardant ces *Voix* comme constantes par raport à la nasalité, on les distingue en graves & aiguës de la manière suivante :

É { grave. . . . . *pénible.*
  { aiguë . . . . *pénétrant.*
I { grave . . . . *gîte.*
  { aiguë . . . . *agite.*
U { grave . . . . *flûte.*
  { aiguë . . . . *fluet.*
U { grave . . . . *je goûte.*
  { aiguë . . . . *la goute.*

(*M. Beauzée.*)

* VOIX. (*Gramm. grèque & latine*). On distingue, dans ces deux langues, la *Voix* active & la *Voix* passive.

La *Voix* active est la suite systématique des inflexions & terminaisons entées sur une certaine racine, pour en former un verbe de signification active.

La *Voix* passive est la suite systématique des inflexions & terminaisons entées sur la même racine, pour en former un autre verbe de signification passive. *Voyez* Actif & Passif.

Par exemple, en latin, *amo*, *amas*, *amat*, &c, sont de la *Voix* active; *amor*, *amaris*, *amatur*, &c, sont de la *Voix* passive. Les unes & les autres de ces inflexions sont entées sur le même radical *am*, qui est le signe de ce sentiment de l'âme qui lie les objets par la bienveillance : mais à la *Voix* active, il est présenté comme un sentiment dont le sujet du discours est le principe; & à la *Voix* passive, comme un sentiment dont le sujet du discours est l'objet.

(¶ Dans la langue grèque, outre ces deux *Voix*, on distingue la *Voix* moyenne, C'est la suite systématique des inflexions & terminaisons entées sur le même radical, pour en former un autre verbe de signification moyenne, c'est à dire, tantôt active & tantôt passive (*Voyez* Moyen). Les circonstances du discours déterminent laquelle des deux significations doit avoir lieu dans chaque phrase.)

La génération de ces trois *Voix*, si on la raporte au radical commun, appartient donc à la dérivation philosophique; mais quand on tient une fois le premier radical actif, passif, ou moyen, la génération des autres formes de la même *Voix* est du ressort de la dérivation grammaticale. *Voyez* Dérivation & Formation.

(¶ La langue françoise, ainsi que ses sœurs, l'italienne, l'espagnole, & la portugaise, & l'on peut y joindre l'allemande & les dialectes; toutes ces langues ne connoissent que la *Voix* active : elles ont pourtant des ressources pour exprimer le sens passif; mais ce n'est point par un systême de conjugaison, & par conséquent ce n'est point par une *Voix* proprement dite.)

Ce qu'on a coutume de regarder en hébreu & dans quelques autres langues comme différentes conjugaisons du même verbe, est plus tôt une suite de différentes *Voix*. La raison en est que ce sont autant de suites différentes d'inflexions & terminaisons verbales, entées sur un même radical, & différenciées entre elles par la diversité des sens accessoires ajoutés à celui de l'idée radicale commune.

Par exemple מסר (*mésar*, en lisant selon Masclef), *tradidit*; נמסר (*nousmésar*), *traditus est*; המסיר (*hemésir*), *tradere fecit*; המסר (*hémésar*) *tradere factus est*, selon l'interprétation de Masclef, qui veut dire *effectum est ut traderetur*; התמסר (*hetmésar*) *se ipsum tradidit*.

» On voit, dit l'abbé Ladvocat (*pag.* 94), que » les conjugaisons en hébreu ne sont pas différentes » selon les différents verbes, comme en grec, en » latin, ou en françois; mais qu'elles ne sont que » le même verbe conjugué différemment pour expri- » mer ses différentas significations; & qu'ainsi il n'y » a en hébreu, à proprement parler, qu'une seule » conjugaison, sous sept formes différentes d'expri- » mer les significations d'un même verbe ».

Il est donc évident que ces diverses formes diffèrent entre elles, comme la forme active & la forme passive dans les verbes grecs ou latins; & qu'on auroit pu, peut-être même qu'on auroit dû, donner également aux unes & aux autres le nom de *Voix*. Si l'on avoit en outre caractérisé ces *Voix* hébraïques par des épithètes propres à désigner les idées accessoires qui les différencient, on auroit eu une nomenclature plus utile & plus lumineuse que celle qui est usitée.

(¶ Au reste, l'abbé Ladvocat compte sept *Voix* en hébreu; d'autres y en comptent huit; & Masclef, qui a abandonné les points massorétiques, n'y en compte que cinq. On peut voir à l'*article* Samskret, un exemple de différentes *Voix* possibles, & d'une nomenclature adaptée à la diversité des idées qui les distinguent. (*M. Beauzée.*)

VOLUME, TOME. *Synonymes*. Le *Volume* peut contenir plusieurs *Tomes*; & le *Tome* peut faire plusieurs *Volumes* : mais la reliûre sépare les *Volumes*; & la division de l'ouvrage distingue les *Tomes*.

Il ne faut pas toujours juger de la science de l'auteur par la grosseur du *Volume*. Il y a beaucoup d'ouvrages en plusieurs *Tomes*, qui seroient

meilleurs s'ils étoient réduits en un ſeul. (*L'abbé* GIRARD.)

VOLUPTÉ, DÉBAUCHE, CRAPULE. *Syn.* La *Volupté* ſuppoſe beaucoup de choix dans les objets, & même de la modération dans la jouïſſance. La *Débauche* ſuppoſe le même choix dans les objets, mais nulle modération dans la jouïſſance. La *Crapule* exclut l'un & l'autre. (DIDEROT.)

(N.) VOULOIR, v. auxil. Avoir le déſir, l'intention de quelque choſe. Se déterminer à quelque choſe. Exiger ou Ordonner quelque choſe.

Telles ſont à peu près les ſignifications naturelles & ordinaires du verbe *Vouloir*, conſidéré comme verbe actif; mais on n'en parle ici que comme verbe auxiliaire. En effet, *Vouloir* eſt auxiliaire dans pluſieurs langues, pour marquer l'eſpèce de futur dont l'évènement dépend de la volonté du ſujet agent; telles ſont les langues allemande, angloiſe, &c.

Dans quelques provinces de France, ſpécialement en Franche-Comté & en Lorraine, on ſe ſert de même de l'auxiliaire *Vouloir*; mais ce n'eſt qu'en interrogeant, & ſeulement à la première perſonne ſingulière ou plurièle: *Veux-je aller en tel lieu? Voulons-nous demain dîner enſemble?* C'eſt qu'on ne peut jamais avoir de doute ſur ſa propre volonté; & par conſéquent l'interrogation par la première perſonne, ne pouvant tomber alors ſur la volonté, ne peut concerner que l'évènement futur. Au contraire, l'interrogation par la ſeconde ou la troiſième perſonne pourroit marquer de l'incertitude ſur la volonté même du ſujet; & c'eſt pour cela que *Vouloir* n'eſt auxiliaire & ne perd ſa ſignification primitive qu'à la première perſonne.

On trouve dans le roman de *La princeſſe de Clèves* (3. *part.*) un exemple de cette nature, qui prouve que le génie de notre langue peut ſe prêter à cette vûe, & a de l'affinité avec l'allemand, l'anglois, & les autres filles du Celtique. » Elle trouva qu'il étoit preſque impoſſible qu'elle » pût être contente de ſa paſſion. *Mais quand je* » *le pourrois être*, diſoit-elle, *qu'en* VEUX-JE » FAIRE? VEUX-JE *la* SOUFFRIR? VEUX-» JE Y RÉPONDRE? VEUX-JE M'ENGAGER » *dans une galanterie?* VEUX-JE MANQUER » *à M. de Clèves?* VEUX-JE *me* MANQUER » *à moi-même? Et* VEUX-JE *enfin* M'EXPOSER » *aux cruels repentirs & aux mortelles douleurs* » *que donne l'amour?* » (M. BEAUZÉE.)

(N.) VOYELLE, ſ. f. La parole comprend deux ſortes d'éléments, les Voix & les Articulations. La Voix eſt un ſon qui réſulte de la ſimple émiſſion de l'air, & dont les différences eſſencielles dépendent de la forme du paſſage que la bouche prête à cet air pendant l'émiſſion. L'Articulation eſt le degré d'exploſion que reçoivent les Voix par le mouvement ſubit & inſtantané des différentes parties mobiles de l'organe. *Voyez* VOIX & ARTICULATION. A ces deux eſpèces d'éléments de la parole, répondent dans l'écriture deux eſpèces de lettres; les *Voyelles* pour repréſenter les Voix ſimples, & les Conſonnes pour repréſenter les Articulations. *Voyez* CONSONNE.

Les *Voyelles* ſont donc des lettres conſacrées par l'uſage national à la repréſentation des Voix ſimples. Le mot *Voyelle* eſt féminin, à cauſe du nom général de *Lettre*, comme ſi l'on avoit voulu dire *Lettre voyelle* ou *de Voix*, *Lettre qui repréſente une Voix*: ainſi, *Voyelle* eſt originairement un adjectif féminin, qui eſt devenu nom par l'uſage, parce qu'on y a attaché l'idée primitive de *Lettre*.

On a vu (*article* VOIX, *Gramm. gén.*) que nous avons dans notre langue huit voix fondamentales, dont les variations ont multiplié ces ſons juſqu'à dix ſept, ſelon le calcul de Duclos, ou même juſqu'à vingt & un, ſelon la correction indiquée par M. Thiébault. Faudroit-il également admettre dix ſept ou vingt & une *Voyelles* dans notre alphabet?

Je crois que ce ſeroit multiplier les ſignes ſans néceſſité, & même effacer les traces de l'analogie naturelle des Voix qui exigent une même diſpoſition dans le tuyau organique de la bouche. En deſcendant de l'A à l'OU, il eſt aiſé de remarquer que le diamètre du canal de la bouche diminue, & qu'au contraire le tuyau qu'elle forme s'alonge par des degrés, inappréciables peut-être dans la rigueur géométrique, mais auſſi réellement diſtingués entre eux que les huit Voix fondamentales qui caractériſent ces degrés: il ne paroît pas au contraire qu'il y ait, dans la diſpoſition de l'organe, aucune différence ſenſible qui puiſſe caractériſer les variations dont les Voix fondamentales ſont ſuſceptibles; ces changements ne paroiſſent guère venir que de l'affluence plus ou moins conſidérables de l'air ſonore, de la durée plus ou moins longue du ſon, ou de quelque autre principe également indépendant de la forme actuelle du paſſage.

Il ſeroit donc raiſonnable, pour conſerver les traces de l'analogie, que notre alphabet eût ſeulement huit *Voyelles*, qui repréſenteroient les huit Voix fondamentales. Dans ce cas, un ſigne de longueur, tel que pourroit être notre accent grave, naturellement deſtiné à cet office par ſa dénomination; & un ſigne de naſalité, comme pourroit être notre accent circonflexe, dont les deux pointes déſigneroient les deux iſſues du ſon naſal; ces deux ſignes, avec nos huit *Voyelles*, feroient tout l'appareil alphabétique de ce ſyſtême. La *Voyelle* qui n'auroit pas le ſigne de naſalité, repréſenteroit une Voix orale; celle qui n'auroit pas le ſigne de longueur, repréſenteroit une Voix brève: & quoique Théodore de Bèze (*De francicæ linguæ rectâ pronunciatione tractatus*, Genev. 1584) ait prononcé que *Eadem Syllaba acuta quæ producta*,

& eadem gravis quæ correpta; il eſt cependant certain que ce ſont ordinairement les Voix graves qui ſont longues, & les Voix aiguës qui ſont brèves; d'où il ſuit que la préſence ou l'abſence du ſigne de longueur ſerviroit encore à déſigner que la Voix variable eſt grave ou aiguë. Ainſi, par exemple, *a* ſeroit oral, bref, & aigu; *à* ſeroit oral, long, & grave; *â* ſeroit naſal : au lieu donc d'écrire *pate*, *pâte*, *pante*, nous écririons *pate*, *pàte*, *pâte*. C'eſt, à mon ſens, un vrai ſuperflu dans l'alphabet grec, que les deux ε, η, & les deux ο, ω, figurés diverſement.

Loin d'avoir du ſuperflu, notre alphabet pèche dans un ſens contraire; nous n'avons pas aſſez de *Voyelles*, & nous uſons de celles qui exiſtent d'une manière aſſez peu ſyſtématique. Nous n'avons, pour peindre nos huit Voix fondamentales, que cinq *Voyelles*, A, E, I, O, U; & nous ſommes forcés de ſuppléer à ce qui nous manque, par des accents qui changent le ſon de la *Voyelle*, ou par des combinaiſons qui le rendent équivoque.

Dans le mot *Fermeté*, par exemple, qui a trois ſyllabes, la *Voyelle* E y eſt employée trois fois & y repréſente trois Voix différentes : dans la première, c'eſt la ſeconde Voix retentiſſante, orale, aiguë; dans la ſeconde, c'eſt la première Voix labiale, orale, muette; & dans la troiſième, c'eſt la troiſième Voix retentiſſante. La première & la quatrième Voix labiale n'ont point chez nous de ſignes propres; nous les repréſentons par des combinaiſons de *Voyelles*, qui au fond ne devroient avoir lieu que pour repréſenter des Voix ſimples conſécutives : ainſi, nous écrivons *jeuneſſe* avec *eu*, comme *réunir*; *tous* avec *ou*, comme *Pirithoüs*.

Nous avons encore l'*y*, que l'on regarde comme une ſixième *Voyelle*, parce qu'on a coutume de l'employer pour *i*, 1°. dans pluſieurs mots dérivés des mots grecs qui avoient un υ ou *upſilon*; 2°. dans pluſieurs autres mots ſans aucune raiſon apparente, comme *yvre*, les *yeux*, & anciennement *moy*, *toy*, *luy*, *bailly*, &c. C'eſt encore un abus. *Voyez* Y. (*M.* Beauzée.)

* VRAI, VÉRITABLE. *Synon.* *Vrai* marque préciſément la vérité objective; c'eſt à dire qu'il tombe directement ſur la réalité de la choſe, & ſignifie qu'elle eſt telle qu'on la dit. *Véritable* déſigne proprement la vérité expreſſive; c'eſt à dire qu'il ſe raporte principalement à l'expoſition de la choſe, & ſignifie qu'on la dit telle qu'elle eſt. Ainſi, le premier de ces mots aura une grâce particulière, lorſque, dans l'emploi, on portera d'abord ſon point de vûe ſur le ſujet en lui-même; & le ſecond conviendra mieux, lorſqu'on portera ce point de vûe ſur le diſcours. (*L'abbé* Girard.)

(¶ Ce qui eſt *vrai* exiſte réellement, & c'eſt la réalité qui en eſt le fondement. Ce qui eſt *véritable* eſt exactement conforme à la réalité, & c'eſt cette conformité qui en eſt la baſe.)
(*M.* Beauzée.)

Cette différence eſt extrêmement métaphyſique, & j'avoue qu'il faut des ieux fins pour l'appercevoir; mais elle n'en ſubſiſte pas moins, & d'ailleurs on ne doit pas exiger de moi des différences marquées, où l'uſage n'en a mis que de très-délicates : peut-être que l'exemple ſuivant donnera du jour à ce que je viens d'expliquer, & qu'on ſentira mieux cette diſtinction dans l'application que dans la définition.

Quelques auteurs, même proteſtants, ſoutiennent qu'il n'eſt pas *vrai* qu'il y ait eu une papeſſe Jeanne, & que l'hiſtoire qu'on en a faite n'eſt pas *véritable*. (*L'abbé* Girard.)

VRAISEMBLANCE, ſ. f. *Poéſie.* Le but que ſe propoſe immédiatement la fiction, c'eſt de perſuader; or elle ne peut perſuader qu'en reſſemblant à l'idée que nous avons de ce qu'elle imite. Ainſi, la *Vraiſemblance* conſiſte dans une manière de feindre conforme à notre manière de concevoir; & tout ce que l'eſprit humain peut concevoir, il peut le croire, pourvu qu'il y ſoit amené.

Tant que le poète ne fait que nous rappeler ce que nous avons vu au dehors ou éprouvé au dedans de nous-mêmes, la reſſemblance ſuffit à l'illuſion; & comme nous voyons dans la feinte l'image de la réalité, le poète n'a beſoin d'aucun artifice pour gagner notre confiance. Mais que la fiction nous préſente un évènement qui n'ait point d'exemple, un compoſé qui n'ait point de modèle : comme la reſſemblance n'y eſt pas, nous y cherchons la vérité idéale; & c'eſt alors que le poète eſt obligé d'employer tout ſon art pour donner au menſonge les couleurs de la vérité. Nous ſavons qu'il feint, nous devons l'oublier; & ſi nous nous en ſouvenons, le charme eſt détruit & l'illuſion ceſſe. *Dove manca la fede, non puo abbondare l'affetto, ò il piacere di quel che ſi legge o s'aſcolta.* (le Tasse).

Il y a, dans notre manière de concevoir, une vérité directe & une vérité réfléchie; l'une & l'autre eſt de ſentiment, de perception, ou d'opinion.

La vérité de ſentiment eſt l'expérience intime de ce qui ſe paſſe au dedans de nous-mêmes, & par réflexion, de ce qui doit ſe paſſer en général dans l'eſprit & dans le cœur de l'homme. C'eſt à ce modèle, ſans ceſſe préſent, qu'on rapporte la fiction dans la poéſie dramatique. Nous ſommes tels : c'eſt la vérité directe. Nous ſentons qu'il eſt de la nature de l'homme d'être modifié de telle ou de telle façon, par telle ou telle cauſe, dans telle ou telle circonſtance; que dans notre compoſé moral, telles qualités, tels accidens s'accordent & ſe concilient, tandis que tels ſe combattent & s'excluent mutuellement : c'eſt la vérité réfléchie.

Mais comment ſe peut-il que la vérité de ſentiment ſoit la même dans tous les hommes? C'eſt que, dans tous les hommes, le fond du naturel ſe reſſemble, & qu'on y revient quand on veut, quel-

quefois même ſans le vouloir. Chacun de nous a, comme le poète, la faculté de ſe mettre à la place de ſon ſemblable, & l'on s'y met réellement tant que dure l'illuſion. On penſe, on agit, on s'exprime avec lui comme ſi on étoit lui-même; & ſelon qu'il ſuit nos preſſentiments ou qu'il s'en écarte, la fiction qui nous le préſente eſt plus ou moins vraiſemblable à nos ieux.

Ces preſſentiments qui nous annoncent les mouvements de la nature, ne ſont pas aſſez déciſifs pour nous ôter le plaiſir de la ſurpriſe : il arrive même aſſez ſouvent que le poëte nous jette dans l'irréſolution, pour nous en tirer par un trait qui nous étonne & qui nous ſoulage; mais ſans être décidés à ſuivre telle ou telle route, nous diſtinguons très-bien ſi celle que tient le poète eſt la même que la nature eût priſe ou dû prendre en ſe décidant.

Ne vous êtes-vous jamais aperçu de la docilité avec laquelle notre âme obéit aux mouvements de celle d'Ariane ou de Mérope, d'Oroſmane ou du vieil Horace? C'eſt que, durant l'illuſion, votre ame & la leur n'en font qu'une; ce ſont comme deux inſtruments organiſés de même & accordés à l'uniſſon. Mais ſi l'ame du poète ne s'eſt pas montée au ton de la nature, le perſonnage auquel il a communiqué ſes ſentiments & ſon langage, n'eſt plus dans la vérité de ſa ſituation & de ſon caractère; & vous, qui vous mettez à ſa place mieux que n'a fait le poète, vous n'êtes plus d'accord avec lui. Voilà dans quel ſens on doit entendre ce que dit le Taſſe : *Il falſo non è, e quel che non è non ſi può imitare.* Mais il s'eſt quelquefois lui-même éloigné de ce principe : je l'ai obſervé à propos de Tancrède ſur le tombeau de Clorinde; je l'obſerve encore dans le langage que tient Renaud ſur les genoux d'Armide. Rien de plus naturel, de plus beau, que ce qu'on voit dans cette peinture; rien de moins *vrai* que ce qu'on entend.

Qual raggio in onda, le ſcenitlila un riſo,
Negli umidi occhi, tremulo e laſcivo,
Sovrà lui pende : ed ei nel grembo molle
Le poſa il capo; il volto al volto attolle.

Cela eſt divin; mais vous n'allez plus trouver la même vérité dans ces froides hyperboles :

Non può ſpecchio ritrar ſi dolce immago,
Ne in picciol verto è un parodiſo accolto.
Specchio t'e degno il cielo; è nelle ſtelle
Puoi riguardar le tue ſembianze belle.

Avouez qu'à la place de Renaud ce n'eſt point là ce que vous auriez dit.

La *Vraiſemblance*, dans les choſes de ſentiment, n'eſt donc que l'accord parfait du génie du poète avec l'âme du ſpectateur. Si la direction que l'un donne à la nature décline de celle que l'autre ſent qu'elle eût voulu ſuivre, & s'il en preſſe ou ralentit mal à propos les mouvements; l'âme du ſpectateur, ſans ceſſe contrariée & laſſe enfin de céder, ſe rebute : de là vient qu'avec des qualités intéreſſantes et des ſituations pathétiques, un caractère inégal & diſcordant ne nous attache point.

La vérité de perception eſt la réminiſcence des impreſſions faites ſur les ſens, & par réflexion, la connoiſſance des choſes ſenſibles, de leurs qualités communes, de leurs propriétés diſtinctives, de leurs raports en général, ſoit entre elles ſoit avec nous-mêmes. En nous repliant ſur cette foule d'idées qui nous viennent par toutes les voies, nous nous ſommes fait un plan des procédés de la nature dans l'ordre phyſique : ce plan eſt le modèle auquel nous raportons le compoſé fictif que la Poéſie nous préſente; & ſi elle opère comme il nous ſemble qu'eût opéré la nature, elle ſera dans la vérité.

La vérité, ſoit qu'elle ait pour objet l'exiſtence ou l'action, ne peut rouler que ſur des raports de convenance & de proportion, de la cauſe avec l'effet, des parties l'une avec l'autre, & de chacune avec le Tout. Si donc les éléments d'un compoſé phyſique, individuel ou collectif, ſont faits pour être mis enſemble, & ſuivent dans leur union les lois & le plan de la nature, l'idée de ce compoſé a ſa vérité dans la cohéſion de ſes parties & dans leur mutuel accord. De même, ſi les raports d'une cauſe avec ſon effet ſont naturels & ſenſibles, l'idée de l'action portera ſa vérité en elle-même. Il eſt donc bien aiſé de voir dans le phyſique ce qui eſt fondé ſur la *Vraiſemblance*, & par conſéquent ce qui ne l'eſt pas.

L'opinion ſur les faits eſt tantôt ſérieuſe & de pleine croyance, tantôt reçue à plaiſir & de ſimple adhéſion; mais quelque foible que ſoit le conſentement qu'on y donne, il ſuffit à l'illuſion du moment. Un menſonge connu pour tel, mais tranſmis, reçu d'âge en âge, eſt dans la claſſe des faits authentiques; on le paſſe ſans examen. A plus forte raiſon, ſi les faits ſont ſolennellement atteſtés par l'Hiſtoire, ne laiſſent-ils pas à l'eſprit la liberté du doute; & le poète, pour les ſuppoſer, n'a pas beſoin de les rendre croyables : qu'ils ſoient d'accord avec l'opinion, cela ſuffit à leur *Vraiſemblance*,

Mais diſtinguons 1°. l'opinion d'avec la vérité hiſtorique; 2°. les faits compris dans le tiſſu du Poème d'avec les faits ſuppoſés au dehors. » Je » ne craindrai pas d'avancer, dit Corneille à propos du ſacrifice qu'a fait Léontine en livrant ſon fils à la mort, » que le ſujet d'une belle tragédie doit » n'être pas *Vraiſemblable.* » Et il ſe fonde ſur le précepte d'Ariſtote, » de ne pas prendre pour ſujet » un ennemi qui tue ſon ennemi, mais un père » qui tue ſon fils, une femme ſon mari, un frère » ſa ſœur, *&c*; ce qui n'étant jamais *Vraiſemblable*, ajoûte Corneille, doit avoir l'autorité de » l'Hiſtoire ou de l'opinion commune ».

J'ai fait mes preuves de reſpect pour ce grand

homme ; j'ôferai donc ici, fans détour, n'être pas de fon fentiment.

Je fuis loin de penfer que les fujets propofés par Ariftote foient tous dénués de *Vraifemblance* : il eft très-fimple & très-naturel qu'un fils tue fon père, comme Œdipe, fans le connoître, ou qu'une mère foit prête à immoler fon fils, comme Mérope, en croyant le venger ; & quand ces faits n'auroient en eux-mêmes aucune apparence de vérité, pris dans les familles les plus illuftres de la Grèce, ils avoient fans doute pour eux la célébrité, l'opinion publique : or pour les faits que l'on fuppofe dans l'avant-fcène *extra fabulam*, l'opinion tient lieu de *Vraifemblance*. Mais en voyant fur le théâtre les fujets de Polyeucte, de Rodogune, & d'Héraclius, perfonne ne fait ni ne veut favoir ce qui en eft pris dans l'Hiftoire ; elle eft donc comme un témoin muet. En vain Baronius fait mention du facrifice de Léontine : on ne lit point Baronius ; & fon témoignage n'eût fervi de rien, fi l'action de Léontine n'avoit pas eu fa *Vraifemblance* en elle-même, c'eft à dire, un jufte raport avec l'idée que nous avons de ce que peut une femme auffi fière, auffi ferme, auffi courageufe, dévouée à fon empereur.

Je dis plus : de quelque manière que les faits foient fondés, rien ne les difpenfe d'être *vraifemblables*, dès qu'ils font employés dans l'intérieur de l'action ; & nous n'y ajoutons foi qu'autant que nous les voyons arriver comme dans la nature, c'eft à dire, felon l'idée que nous avons des moyens qu'elle emploie & de l'ordre qu'elle fuit. *Res autem ipfæ ita deducendæ difponendæque funt, ut quam proximè accedant ad veritatem.* (Scal.)

Cependant la chaîne des caufes & des effets n'eft pas fi conftamment vifible, & le cercle des facultés de la nature n'eft pas fi marqué, que le vrai connu foit la limite du vrai poffible ; & c'eft par une extenfion de nos idées, que la Poéfie s'élève du familier à l'extraordinaire ou au merveilleux naturel.

Dans la nature, tout eft fimple & facile pour elle, & tout devroit être merveilleux pour nous. Un homme fenfé ne peut réfléchir fans étonnement, ni à ce qui lui vient du dehors, ni à ce qui fe paffe au dedans de lui-même. L'organifation d'un brin d'herbe eft auffi prodigieufe que la formation du foleil ; le mouvement qui paffe d'un grain de fable à l'autre, eft auffi myftérieux que la propagation de la lumière & que l'harmonie des fphères céleftes : mais l'habitude nous rend l'incompréhenfible même fi familier, qu'à la fin il nous paroît commun. » Au bout d'un an, le monde a » joué fon jeu ; il n'y fait plus rien que de recom» mencer ». (*Montagne.*) Voilà du moins ce qui nous en femble : nous croyons retrouver tous les ans le même tableau ; & les variétés infinies qu'il étale y font diftribuées avec une harmonie fi conftante, une fi parfaite unité de deffin, que la nature s'y fait voir toujours femblable à elle-même.

Mais fi, dans la fiction du poète, la nature, s'éloignant de fes fentiers battus, produit un compofé moral ou phyfique d'une fingularité qui reffemble au prodige ; l'étonnement nous porte à l'incrédulité : & c'eft là qu'il eft difficile de ménager la *Vraifemblance.*

Si la feinte paffe les moyens & les facultés que nous attribuons à la nature ; fi elle emploie d'autres refforts, d'autres mobiles que les fiens ; fi, au lieu de la chaîne qui lie les évènements & de la loi qui les difpofe, elle établit des intelligences pour y préfider & des caufes libres pour les produire : ce nouvel ordre de chofes nous étonne encore davantage ; mais l'opinion l'autorife, & il eft moins *inuraifemblable* que le merveilleux naturel.

Pour nous faire imaginer la nature appliquée à former un prodige, il faut d'abord que l'objet en foit digne à nos ieux, par l'importance que nous y attachons ; & de plus, que les moyens que la nature a mis en œuvre nous foient inconnus ou cachés, comme les cordes d'une machine : dès que nous les apercevons, l'illufion fe diffipe ; & au lieu d'un fpectacle étonnant, ce n'eft plus qu'un fait ordinaire.

La nature, aux ieux de la raifon, n'eft jamais plus étonnante que dans les petits objets : *Inarctum coacta rerum naturæ majeftas* (Pline l'ancien), je le fais ; mais ce n'eft point à la raifon que s'adreffe la Poéfie, c'eft à l'imagination. Or celle-ci ne peut fe figurer la nature férieufement appliquée à produire un papillon ; Ariftote l'a dit. La beauté fenfible n'eft pas dans les petites chofes ; elle confifte dans une compofition régulière & harmonieufe, qui, pour fe déveloper aux ieux, exige une certaine étendue : or l'imagination fe décide fur le témoignage des fens ; ce qu'ils n'aperçoivent qu'en petit ne fauroit donc lui paroître digne d'occuper la nature. Les plus grands génies ont penfé quelquefois à cet égard comme le vulgaire : *Magna dii curant, parva negligunt*, dit Cicéron ; & il en donne pour raifon l'exemple des rois : *Nec in regnis quidem reges omnia minima curant ;* » comme fi à ce roi-là, dit Montagne, c'étoit plus » & moins de remuer un Empire ou la feuille d'un » arbre, & fi fa providence s'exerçoit autrement, » inclinant l'évènement d'une bataille ainfi que le » faut d'une puce ». Il réfulte cependant de cette façon de concevoir, commune au plus grand nombre, que le merveilleux dans les petites chofes doit être renvoyé aux contes des fées, & que, fi la Poéfie en fait ufage, ce ne doit être qu'en badinant.

Quant aux moyens que la nature emploie pour opérer un prodige, s'ils font connus, il faut les déguifer &, par des circonftances nouvelles, nous dérober la liaifon de la caufe avec les effets.

La comète qui parut à la mort de Jules-Céfar fut un prodige pour Rome. Si fa révolution eût

été calculée & son ellipse décrite, ce n'eût été qu'une planète comme une autre, qui eût suivi le branle commun. Mais qu'eût fait le poète alors? il eût donné à la chevelure de la comète une forme étrange, un immense volume; & dans ses feux redoublés à l'approche de la terre, il eût marqué l'intention de la nature d'épouvanter les romains.

L'aurore boréale a pu donner autrefois, comme l'a observé un philosophe célèbre, l'idée de l'assemblée des dieux sur l'Olympe; aujourdhui qu'elle est au nombre des phénomènes les plus communs, elle attire à peine les regards du peuple : mais qu'un poete sût agrandir l'image de ces lances de feu, que semble darder une invisible main des bords de l'horizon jusqu'au milieu du ciel, & appliquer ce phénomène à quelque évènement terrible; il reprendroit, même à nos ieux, le caractère effrayant de prodige.

Il est tout simple que, dans les ardeurs de l'été, une rivière se déborde, enflée par un orage, & tarisse le lendemain. Homère rapproche ces deux circonstances : au lieu de l'orage, c'est le Xante lui-même qui s'irrite & qui enfle ses eaux; au lieu des chaleurs de l'été, c'est Vulcain qui fait consumer les eaux par les flammes.

Lucain, en décrivant les signes redoutables qui annoncèrent la guerre civile : » L'Éthna, dit-il, » vomit ses feux, mais sans les lancer dans les » airs; il inclina sa cîme béante, & répandit les » flots d'un bitume enflammé du côté de l'Italie ».

Dans la *Jérusalem* du Tasse, les nuages qui versent la pluie dans le camp de Godefroi, ne se sont pas élevér de la terre, ils viennent des réservoirs célestes.

Ecco subiti nubi, e non de terra
Già per virtù del sole in alto ascese;
Ma sol dal ciel, che tutte apre e disserra
Le porte sue, veloci in giù discese.

Voilà ce que j'appelle donner à un évènement familier le caractère du merveilleux, & à ce merveilleux un air de *Vraisemblance;* car dans tous ces exemples la grandeur de l'objet répond à celle du prodige, *dignus vindice nodus.*

J'ai déja dit en quoi consiste le merveilleux naturel, & je ne fais ici qu'en détailler encore l'idée. Dans le moral, ce qui est le plus digne d'admiration & d'amour, un Burrhus, un Mornai, un Télémaque, une Zaïre, une Cornélie : dans le physique, ce qui peut nous causer l'émotion du plaisir la plus pure & la plus sensible, une vie délicieuse comme celle de l'âge d'or, des lieux enchantés comme Éden ou comme les îles fortunées, surtout l'image de ce que nous appelons par excellence *la beauté*, une taille élégante & correcte, la douceur, la vivacité, la sensibilité, la noblesse, toutes les grâces réunies dans les traits du visage, dans la forme & les mouvements du corps d'une Vénus ou d'un Apollon, Hélène au milieu des vieillards troyens, Achille au sortir de la Cour de Scyros; voilà le merveilleux de la beauté dans le physique. Le soin du poète alors est de rassembler les plus belles parties dont un composé naturel soit susceptible, pour en former un Tout régulier; & de disposer les choses comme la nature les eût disposées, si elle n'avoit eu pour objet que de nous donner un spectacle enchanteur. L'accord en fait la *Vraisemblance*, & la méthode en est la même dans tous les arts d'agrément. En Peinture, les vierges de Raphaël, les Hercules du Guide; en Sculpture, la Vénus pudique & l'Apollon du Vatican n'avoient point de modèle individuel. Qu'ont fait les artistes? ils ont recueilli les beautés éparses des modèles existants, & en ont composé un Tout plus parfait que la nature même. Ce choix tient au principe de la Poésie, au raport des objets avec nos organes; & le poète qui le saisit avec le plus de justesse, de délicatesse, & de vivacité, excelle dans l'art d'embellir la ressemblance de la nature.

La beauté poétique est donc quelquefois la même que la beauté naturelle? Oui, toutes les fois que la Poésie veut nous causer les douces émotions de l'amour & de la joie, le plaisir pur de nous voir entourés d'être formés à souhait pour nous.

Dans l'*article* Beau, nous avons reconnu que l'idée & le sentiment de la beauté physique varioient selon le caprice, l'habitude, & l'opinion : mais la beauté morale est la même chez tous les peuples du monde. Les européens ont trouvé une égale vénération pour la justice, la générosité, la clémence chez les sauvages du nouveau monde, comme chez les peuples les plus cultivés, les plus vertueux de ce continent. Le mot du cacique Guatimosin, » Et moi, suis-je sur un lit de » rose? » auroit été beau dans l'ancienne Rome; & la réponse de l'un des proscrits de Néron au licteur, *Utinam tu tam fortiter ferias!* auroit été admirée dans la Cour de Montésuma. Dans Sadi, poète persan, un Sage fait cette prière : » Grand Dieu! ayez pitié des méchants, car vous » avez tout fait pour les bons, lorsque vous les » avez faits bons ». Socrate n'auroit pas mieux dit.

Le sentiment du beau moral est donc universel & unanime : la nature en a gravé le modèle au fond de nos âmes; mais il existe rarement. Il n'y a point de tableaux parfaits dans la disposition naturelle des choses : la nature, dans ses opérations, ne songe à rien moins qu'à nous plaire; & l'on doit s'attendre à trouver dans le moral autant & plus d'incorrections que dans le physique. La clémence d'Auguste envers Cinna est dégradée par le conseil de Livie; la gloire du conquérant du Mexique est ternie par une lâche trahison : l'Histoire a peu de caractères dans lesquels la Poésie ne soit obligée de dissimuler & de corriger quelque chose; c'est comme une statue de bronze qui sort raboteuse du moule, & qui demande encore la lime;

mais il faut bien prendre garde en la poliſſant de ne pas affoiblir les traits. Il eſt arrivé ſouvent de détruire l'homme en feſant le héros.

Quel eſt donc le guide du poète dans ce genre de fiction ? Je l'ai dit, le ſentiment du beau moral que la nature a mis en nous. Il a pu recevoir quelque altération de l'habitude & du préjugé ; mais l'une & l'autre cèdent aiſément au goût naturel qui n'eſt qu'aſſoupi, & que l'impreſſion du beau réveille. Quel eſt le lâche voluptueux qui n'eſt pas ſaiſi d'un ſaint reſpect, en voyant Régulus retourner à Carthage ? Ce qui peut ſe mêler d'opinions & d'habitude dans nos idées ſur le beau moral, ne tire donc pas à conſéquence & doit ſe compter pour rien.

Mais plus l'idée & le ſentiment de la belle nature ſont déterminés & unanimes, moins le choix en eſt arbitraire ; & c'eſt là ce qui rend ſi gliſſante la carrière du génie qui s'élève au parfait, ſurtout dans le moral. Le goût & la raiſon me ſemblent plus éclairés dans cette partie, & plus difficiles que jamais. Je ne parle point de cette théorie ſubtile, qui recherche, s'il eſt permis de s'exprimer ainſi, juſqu'aux fibres les plus déliées de l'âme ; je parle de ces idées grandes & juſtes qui embraſſent le ſyſtême des paſſions, des vices, & des vertus dans leurs raports les plus éloignés. Jamais le coloris, le deſſin, les nuances d'un caractère n'ont eu des juges plus clair-voyants ; jamais par conſéquent le poète n'a eu beſoin de plus de lumières pour exceller dans la fiction morale en beau. Si Homère venoit aujourdhui, il ſeroit mal reçu à nous peindre un ſage comme Neſtor ; auſſi ne le peindroit-il pas de même. Le héros qui diroit à ſon fils : *Diſce, puer, virtutem ex me*, ſeroit obligé d'être plus modeſte, plus intrépide, plus généreux, plus fidèle à la foi des ſerments que le héros de l'*Énéide*.

Mais le poète qui conçoit l'idée du beau & qui eſt en état de le peindre en altérant la vérité, le peut-il à ſon gré ſans manquer à la *Vraiſemblance* ?

Horace nous donne le choix, ou de ſuivre la renommée, ou d'obſerver les convenances. Mais ce choix eſt-il libre ? Non ; & ſi les caractères & les faits ſont connus, l'altération n'en eſt permiſe qu'autant qu'elle n'eſt pas ſenſible. On peut bien ajouter aux vertus & aux vices quelques coups de pinceau plus hardis & plus forts ; on peut bien adoucir, déguiſer, effacer quelques traits qui dégraderoient ou qui noirciroient le tableau. Mais à la vérité connue on ne peut pas inſulter en face, en changeant les évènements & en dénaturant les hommes : ce n'eſt qu'à la faveur de l'obſcurité ou du ſilence de l'Hiſtoire que la Poéſie, n'étant plus génée par la notoriété des faits, peut en diſpoſer à ſon gré, en obſervant les convenances ; car alors la vérité muette laiſſe régner l'illuſion.

L'abbé Dubos, après avoir dit que ce ſeroit une pédanterie que de reprocher à Racine d'avoir changé dans Britannicus la circonſtance de l'eſſai du poiſon préparé par Locuſte, n'en fait pas moins le procès au même poète, pour avoir employé le perſonnage de Narciſſe, qui ne vivoit plus ; pour avoir ſuppoſé que Junie étoit à Rome, lorſqu'elle en étoit exilée ; & pour avoir changé le caractère de cette princeſſe, afin de l'ennoblir & de le rendre intéreſſant. N'eſt-ce pas encore là de la pédanterie ? Je conviens avec l'abbé Dubos que les faits hiſtoriques de quelque importance ne doivent pas être changés, encore moins les faits célèbres & connus de tout le monde ; qu'il ſeroit abſurde de *faire tuer Brutus par Céſar*. Mais la mort de Narciſſe & le caractère de Junie ſont-ils du nombre de ces faits ? La règle, en pareil cas, eſt de ſavoir juſqu'où s'étendent les connoiſſances familières du monde cultivé pour lequel on écrit. Or quel eſt le ſiècle où les petits détails de l'Hiſtoire romaine ſoient aſſez préſents aux ſpectateurs & aux lecteurs, pour que de ſi légères altérations les bleſſent ? Un homme verſé dans l'étude de l'antiquité ſait ce que Tacite & Sénèque ont dit des mœurs de Junia Calvina ; mais ni la Ville ni la Cour n'en ſait rien. Virgile a donné dans Didon l'exemple des licences heureuſes que l'on peut prendre en pareil cas. Tout ce qu'on a droit d'exiger pour prix de ces licences, c'eſt qu'elles contribuent à la beauté de la compoſition. Il s'agit donc, non d'aller chercher dans l'hiſtoire ſi Narciſſe étoit vivant & ſi Junie étoit à Rome, mais de voir dans la tragédie s'il étoit bon de faire vivre Narciſſe & d'oublier l'exil de Junie. Que Tacite & Sénèque ayent dit d'elle qu'elle étoit une effrontée, ou qu'elle étoit une Vénus pour tout le monde, & pour ſon frère une Junon, ces anecdotes ne ſont pas du nombre des faits importants, & célèbres qu'un poète doit reſpecter. Et ſur quoi porteroit la licence que l'abbé Dubos lui-même accorde aux poètes d'altérer la vérité, ſi des circonſtances auſſi peu marquées étoient des traits d'Hiſtoire invariables ?

C'eſt un ſupplice pour les artiſtes que les préceptes donnés par ceux qui ne ſont point de l'art.

A l'égard de la beauté phyſique, qui eſt l'objet capital de la Peinture & de la Sculpture, elle exerce peu les talents du poète : il l'indique, il ne la peint jamais ; & en l'indiquant, il fait plus que de la peindre. *Voyez* Esquisse.

Quant à l'exagération des forces, des grandeurs, des facultés de l'être phyſique, comme lorſqu'on fait des héros d'une taille & d'une force prodigieuſe, des animaux d'une grandeur énorme, des arbres dont les racines touchent aux enfers & dont les branches percent les nues ; ces peintures exagérées ſont ce qu'il y a de moins difficile : la juſteſſe des proportions & des raports en fait la *Vraiſemblance*.

Une autre ſorte de prodige dont la Poéſie tire plus d'avantage, c'eſt la rencontre & le concours de

de certaines circonstances que le mouvement naturel des choses semble n'avoir jamais dû combiner ainsi, à moins d'une expresse intention de la cause qui les arrange. On annonce à Mérope la mort de son fils; on lui amène l'assassin, & l'assassin est ce fils qu'elle pleure. Œdipe cherche à découvrir le meurtrier de Laïus; il reconnoît que c'est lui-même, & qu'en fuyant le sort qui lui a été prédit, il a tué son père & épousé sa mère. Oreste est conduit à l'autel de Diane pour y être immolé; & la prétresse qui va l'égorger se trouve être sa sœur Iphigénie. Hécube va laver dans les eaux de la mer le corps de sa fille Polixène, immolée sur le tombeau d'Achille; elle voit flotter un cadavre, ce cadavre approche du bord, Hécube reconnoît Polydore son fils. Voilà de ces coups de la destinée, si éloignés de l'ordre des choses, qu'ils semblent tous prémédités.

Tout ce qui est possible n'est pas vraisemblable; & lorsque dans la combinaison des évènements, ou dans le jeu des passions, nous apercevons une singularité trop étudiée, le poète nous devient suspect; l'illusion cesse avec la confiance: en cela pèche, dans Inès, l'affectation de donner pour juges à don Pèdre deux hommes dont l'un doit le haïr & l'absout, l'autre doit l'aimer & le condanne; cette antithèse inutile est évidemment combinée à plaisir. L'unique moyen de persuader est de paroître de bonne foi; or plus la rencontre des incidents est étrange, plus, en la comparant avec la suite naturelle des choses, nous sommes enclins à douter de la bonne foi des témoins: aussi cette espèce de fable exige-t-elle beaucoup de réserve & de précaution.

La première règle est que chacun des incidents soit simple & naturellement amené; la seconde, qu'ils soient en petit nombre: par là le merveilleux de leur combinaison se rapproche de la nature. Prenons pour exemple la fable du Cid: Rodrigue est obligé de réparer, par la mort du père de sa maitresse, l'affront du soufflet qu'a reçu le sien. Il n'est pas possible d'imaginer dans nos mœurs une situation plus cruelle; & le sort, pour accabler deux amants, semble avoir exprès combiné cette opposition des intérêts les plus sensibles & des devoirs les plus sacrés. Voyons cependant d'où naissent ces combats de l'amour & de la nature: d'une dispute èlevée entre deux courtisans sur une marque d'honneur accordée à l'un préférablement à l'autre; rien de plus simple ni de plus familier; le spectateur voit naître la querelle; il la voit s'animer, s'aigrir, se terminer par cette insulte qui ne se lave que dans le sang; & sans avoir soupçonné l'artifice du poète, il se trouve engagé, avec les personnages qu'il aime, dans un abîme de malheurs. Il en est ainsi de tous les sujets bien constitués: chaque incident vient s'y placer, comme de lui-même, dans l'ordre le plus naturel; & lorsqu'on les voit réunis, on est confondu de l'espèce de merveilleux qui résulte de leur ensemble. Toutefois si ces incidents étoient trop accumulés, chacun d'eux fût-il amené naturellement, leur concours passeroit la croyance: c'est ce qu'il faut éviter avec soin dans la composition d'une fable; & il me semble qu'on s'éloigne de plus en plus de cette règle, en multipliant sur la scène des incidents mal enchaînés. Passons au merveilleux de la première classe.

Le merveilleux hors de la nature n'est qu'une extension de ses forces & de ses lois.

En suivant le fil des idées qui nous viennent, ou de l'expérience intime de nous-mêmes, ou du dehors par la voie des sens, nous nous en sommes fait de nouvelles; & celles-ci, rangées sur le même plan, auroient dû garder les mêmes raports: mais l'opinion populaire & l'imagination poétique n'ayant pas toujours consulté la raison, le systême des possibles, qu'elles ont comme réalisé, n'est rien moins que soumis à l'ordre; & celui qui l'emploie a besoin de beaucoup d'adresse & de ménagement.

Le merveilleux surnaturel est tantôt une fiction toute simple, & tantôt le voile symbolique & transparent de la vérité; mais ce n'est jamais que l'imitation exagérée de la nature. Voyons quelle en est l'origine, & quel en doit être l'emploi.

La Philosophie est la mère du merveilleux, & la contemplation de la nature lui en a donné la première idée: elle voyoit autour d'elle une multitude de prodiges sans autre cause que le mouvement, qui lui-même avoit une cause: elle dit donc: Il doit y avoir au dela et au dessus de ce que je vois un principe de force & d'intelligence. Ce fut l'idée primitive & génératrice du merveilleux: la cause unique & universelle, agissant par une loi simple, étoit pour le peuple &, si l'on veut, pour les sages, une idée trop vaste & trop peu sensible; on la divisa en une multitude d'idées particulières, dont l'imagination, qui veut tout se peindre, fit autant d'agents composés comme nous: de la les dieux, les démons, les génies.

Il fut facile de leur donner des sens plus parfaits que les nôtres, des corps plus agiles, plus forts, & plus grands; & jusques là le merveilleux n'étant qu'une augmentation de masse, de force, & de vitesse, l'esprit le plus foible put renchérir aisément sur le génie le plus hardi. La seule règle génante dans cette imitation exagérée de la nature, est là règle des proportions; encore n'est-il pas mal-aisé de l'observer dans le physique. Dès qu'on a franchi les bornes de nos perceptions, il n'en coute rien d'èlever le trône de Jupiter, d'appesantir le trident de Neptune, de donner, aux coursiers du Soleil, à ceux de Mars & de Minerve, la vitesse de la pensée. Le P. Bouhours observe que, lorsque, dans Homère, Poliphème arrache le sommet d'une montagne, l'on ne trouve point son action trop étrange, parce que le poète a eu soin d'y proportionner la taille & la force de ce géant. De même lorsque Jupiter ébranle l'Olympe d'un mouvement de ses

sourcils, & que le dieu des mers, frapant la terre, fait craindre à celui des enfers que la lumière des cieux ne pénètre dans les royaumes sombres; ces actions, mesurées sur l'échelle de la fiction, se trouvent dans l'ordre de la nature par la justesse de leurs raports. Voilà, dit-on, de grandes idées: oui; mais c'est une grandeur géométrique, à laquelle, avec de la matière, du mouvement, & de l'espace, on ajoûte tant que l'on veut.

Le mérite de l'exagération, en fesant des hommes plus grands & plus forts que nature, auroit été de proportionner des âmes à ces corps; & c'est à quoi Homère & presque tous ceux qui l'ont suivi ont échoué. Je ne connois que le satan du Tasse & de Milton, dont l'âme & le corps soient faits l'un pour l'autre.

Et comment observer dans ces composés surnaturels la gradation des essences? Il est bien aisé à l'homme d'imaginer des corps plus étendus, moins foibles, moins fragiles que le sien; la nature lui en fournit les matériaux & les modèles: encore lui est-il échapé bien des absurdités, même dans le merveilleux physique; mais combien plus dans le moral! » L'homme, dit Montagne, ne » peut être que ce qu'il est, ni imaginer que » selon sa portée ». Il a beau s'évertuer, il ne connoît d'âme que la sienne; il ne peut donner au colosse qu'il anime que ses facultés, ses sentiments, ses idées, ses passions, ses vices, & ses vertus, ou plus tôt celles de ces inclinations, de ces affections dont il a le germe: voilà pourquoi l'être parfait, l'être par essence, est incompréhensible. Avec mes ieux je mesure le firmament; avec ma pensée je ne mesure que ma pensée. Que j'essaye d'imaginer un dieu; quelque effort que j'employe à lui donner une nature excellente, la sagesse, la sensibilité, l'élévation de son âme ne seront jamais que le dernier degré de sagesse, de sensibilité, d'élévation de la mienne. Je lui attribuerai des sens que je n'ai pas, un sens, par exemple, pour entendre couler le temps, un sens pour lire dans la pensée, un sens pour prévoir l'avenir, parce qu'on ne m'oblige pas au détail du méchanisme de ces nouveaux organes; je le douerai d'une intelligence à laquelle je supposerai vaguement que rien n'est caché, d'une force & d'une fécondité d'action à laquelle il m'est bien aisé de feindre que rien ne résiste; je l'exempterai des foiblesses de ma nature, de la douleur, & de la mort, parce que les idées privatives sont comme la couleur noire, qui n'a besoin d'aucune clarté: mais s'il en faut venir à des idées positives, par exemple, le faire penser ou sentir, il ne sera clairvoyant ou sensible, éloquent ou passionné, qu'autant que je le suis moi-même. Un ancien a dit d'Homère, Il est le seul qui ait vu les dieux, ou qui les ait fait voir; mais de bonne foi, les a-t-il entendus ou fait entendre? On a dit aussi que Jupiter étoit descendu sur la terre pour se faire voir à Phidias, ou que Phidias étoit monté au ciel pour voir Jupiter. Cette hyperbole a sa vérité; l'on conçoit comment l'artiste, par le caractère majestueux qu'il avoit donné à sa statue, pouvoit avoir obtenu cet éloge: mais le physique est tout pour le statuaire, & n'est rien pour le poète, s'il n'est d'accord avec le moral: cet accord, s'il étoit parfait, seroit la merveille du génie; mais il est inutile d'y prétendre, l'homme n'a que des moyens humains. *La divinità non può da lui essere imitata.* (Le Tasse.)

Il faut même avouer, & je l'ai déja fait entendre, que si, par impossible, il y avoit un génie capable d'élever les dieux au dessus des hommes, il les peindroit pour lui seul. Si, par exemple, Homère eût rempli le vœu de Cicéron, *Humana ad deos transtulit, divina mallem ad nos;* le tableau de l'Iliade seroit sublime, mais il manqueroit de spectateurs. Nous ne nous attachons aux êtres surnaturels que par les mêmes liens qui les attachent à notre nature. Des dieux d'une sagesse inaltérable, d'une constante égalité, d'une impassibilité parfaite, nous toucheroient aussi peu que des statues de marbre. Il faut, pour nous intéresser, que Neptune s'irrite, que Vénus se plaigne, que Mars, Minerve, Junon se mêlent de nos querelles & se passionnent comme nous. Il est donc impossible, à tous égards, d'imaginer des dieux qui ne soient pas hommes; mais ce qui n'est pas impossible, c'est de leur donner plus d'élévation dans les sentiments, plus de dignité dans le langage que n'ont fait la plupart des poètes. Ce que dit Satan au Soleil dans le poème de Milton, ce que Neptune dit aux vents dans l'Enéide; voilà les modèles du merveilleux. La bonne façon d'employer ces personnages est de les faire agir beaucoup, & de les faire parler peu. Le Dramatique est leur écueil: aussi les a-t-on presque bannis de la Tragédie; le merveilleux n'y est guère admis qu'en idée & hors de la fable seulement. Si quelquefois on y a fait voir des spectres, ils ne disent que quelques mots & disparoissent à l'instant. Dans la tragédie de Macbeth, après que ce scélérat a assassiné son roi, un spectre se présente & lui dit: *Tu ne dormiras plus.* Quoi de plus simple & de plus terrible?

La grande difficulté est d'employer avec décence un merveilleux qu'il n'est pas permis d'altérer, comme celui de la religion. Il est absurde & scandaleux de donner aux êtres surnaturels qu'on révère les vices de l'humanité. Si donc, par exemple, son introduit dans un poème les anges, les Saints, les personnes divines, ce ne doit être qu'en passant & avec une extrême réserve: on ne peut tirer de leur entremise aucune action passionnée. Le S. Michel de Raphaël est l'exemple de ce que je viens de dire: il terrasse le dragon, mais avec un front inaltérable; & la sérénité de ce visage céleste est l'image des mœurs qu'on doit suivre dans cette espèce de merveilleux: aussi, dès que la scène du poème de Milton est dans le ciel, sa fiction devient absurde & ne fait plus d'illusion.

Des esprits impassibles & purs ne peuvent avoir rien de pathétique. Le champ libre & vaste de la fiction est donc la Mythologie, la Magie, la Féerie, dont on peut se jouer à son gré.

J'ai dit que l'impossibilité d'expliquer naturellement les phénomènes physiques avoit réduit l'esprit humain à l'invention du merveilleux. On a fait de toutes les causes secondes des intelligences actives, & plus ou moins puissantes selon leurs grades & leurs emplois : les éléments en ont été peuplés : la lumière, le feu, l'air, & l'eau; les vents, les orages, tous les météores; les bois, les fleuves, les campagnes, les moissons, les fleurs, & les fruits out eu leurs divinités particulières. Au lieu de chercher, par exemple, comment la foudre s'allumoit dans la nue, & d'où venoient les vagues d'air dont l'impulsion bouleverse les flots; on a dit qu'il y avoit un dieu qui lançoit le tonnerre, un dieu qui déchainoit les vents, un dieu qui soulevoit les mers. Cette Physique, peu satisfaisante pour la raison, flattoit le peuple, amoureux des prodiges : aussi fut-elle érigée en culte; & après avoir perdu son autorité, elle conserve encore tous ses charmes.

La Morale eut son merveilleux comme la Physique; & le seul dogme des peines & des récompenses dans l'autre vie, donna naissance à une foule de nouvelles divinités. Il avoit déja fallu construire au dela des limites de la nature, un palais pour les dieux des vivants; on assigna de même un Empire aux dieux des morts, & des demeures aux mânes. Les dieux du ciel & les dieux des enfers n'étoient que des hommes plus grands que nature; leur séjour ne pouvoit être aussi qu'une image des lieux que nous habitons. On eut beau vouloir varier, le ciel & l'enfer n'offrirent jamais que ce qu'on voyoit sur la terre. L'Olympe fut un palais radieux; le Tartare, un cachot profond; l'Elisée, une campagne riante.

Largior hic campos æther & lumine vestit
Purpureo; solemque suum, sua sidera nôrunt.

Æn. VI. 640.

Le ciel fut embelli par une volupté pure & par une paix inaltérable. Des concerts, des festins, des amours, tout ce qui flatte les sens de l'homme, fut le partage des immortels. Le calme & l'innocence habitèrent l'asile des ombres heureuses; les supplices de toute espèce furent infligés aux mânes criminels, mais avec peu d'équité, ce me semble, par les poëtes même les plus judicieux. La fiction n'en fut pas moins reçue & révérée; & le Tartare fut l'effroi des méchants, comme l'Élisée étoit l'espoir des justes.

Un avantage moins sérieux que la Poésie tira de ce nouveau systême, fut de rendre sensibles les idées abstraites, dont elle fit encore des légions de divinités. La Métaphysique se jeta dans la fiction, comme la Physique & la Morale. Les vices, les vertus, les passions humaines ne furent plus des notions vagues. La sagesse, la justice, la vérité, l'amitié, la paix, la concorde, tous ces biens & les maux opposés; la beauté, cette collection de tant de traits & de nuances; les grâces, ces perceptions si délicates, si fugitives; le temps même, cette abstraction que l'esprit se fatigue vainement à concevoir, & qu'il ne peut se résoudre à ne pas comprendre; toutes ces idées factices & composées de notions primitives, qu'on a tant de peine à réunir dans une seule perception; tout cela, dis-je, fut personnifié. Un merveilleux qui fesoit tomber sous les sens ce qui même eût échapé à l'intelligence la plus subtile, ne pouvoit manquer de saisir, de captiver l'esprit humain : on ne connut bientôt plus d'autres idées que ces images allégoriques. Toutes les affections de l'âme, presque toutes ses perceptions prirent une forme sensible : l'homme fit des hommes de tout; on distingua les idées métaphysiques aux traits du visage, & chacune d'elles eut un symbole au lieu d'une définition.

Mais pour réunir plusieurs idées sous une seule image, on fut souvent obligé de former des composés monstrueux, à l'exemple de la nature, dont les écarts furent pris pour modèles. On lui voyoit confondre quelquefois, dans ses productions, les formes & les facultés des espèces différentes; & en imitant ce mélange, on rendoit sensibles au premier coup d'œil les raports de plusieurs idées : c'est du moins ainsi que les Savants ont expliqué ces peintures symboliques. Il est à présumer en effet que les premiers hommes qui ont dompté les chevaux, ont donné l'idée des centaures; les hommes sauvages, l'idée des satyres; les plongeurs, l'idée des tritons, *&c.* Comme allégorie, ce genre de fiction a donc sa justesse & sa vérité relative : elle auroit aussi ses difficultés; mais l'opinion reçue les applanit & supplée à la *Vraisemblance*.

On vient de voir toute la Philosophie animée par la fiction, & l'univers peuplé d'une multitude innombrable d'êtres d'une nature analogue à celle de l'homme. Rien de plus favorable aux arts, & surtout à la Poésie. La Mythologie, sous ce point de vûe, est l'invention la plus ingénieuse de l'esprit humain.

Mais il eût fallu que le systême en fût composé par un seul homme, ou du moins sur un plan suivi. Formé de pièces prises çà & là, & qu'on n'a pas même eu soin d'ajuster l'une à l'autre, il ne pouvoit manquer d'être rempli de disparates & d'inconséquences : & cela n'a pas empéché qu'il n'ait fait les délices des peuples, & long temps l'objet de leur adoration; *Quod sincère timent* (Lucrèce) : tant la raison est esclave des sens! Mais aujourdhui que la Fable n'est plus qu'un jeu, nous lui passons, hors du Poème, toutes ses irrégularités, pourvu qu'au dedans tout ce qu'on nous présente se concilie & soit d'accord.

J'ai distingué dans le merveilleux la fiction simple & l'Allégorie. L'une embrasse tous les êtres fantastiques qui ont pris la place des causes naturelles, ou qui sont venus à l'appui des vérités morales. Jupiter, Neptune, Pluton ne sont pas donnés pour des symboles, mais pour des personnages aussi réels qu'Achille, Hector, & Priam; ils ne doivent donc être employés que dans les sujets où ils ont leur vérité relative aux lieux, aux temps, à l'opinion. Les temps fabuleux de l'Égypte, de la Grèce, & de l'Italie ont la Mythologie pour histoire; l'idée du Minotaure est liée avec celle de Minos; & lorsque vous voyez Philoctète, vous n'êtes point surpris d'entendre parler de l'apothéose d'Hercule comme d'un fait simple & connu. Les sujets pris dans ces temps-là reçoivent donc la Mythologie : mais il n'est pas permis de la transplanter; & s'il s'agit de Thémistocle ou de Socrate, elle n'a plus lieu. Il en est de même des sujets pris dans l'histoire du *Latium :* Énée, Iule, Romulus lui-même, est dans le systême du merveilleux; après cette époque, l'Histoire est plus sévère & n'admet que la vérité.

Ce que je dis de la Fable doit s'appliquer à la Magie : il n'y a que les sujets pris dans les temps où l'on croyoit aux enchanteurs, qui s'accommodent de ce systême; il convenoit à la *Jérusalem délivrée*, il n'eût pas convenu à *la Henriade.*

Lucain s'est conduit en homme consommé, lorsqu'il a banni de son poème le merveilleux de la Fable. Si l'on eût vu l'Olympe divisé entre Pompée & César, comme entre les grecs & les troyens, cela n'eût fait aucune illusion. Il seroit encore plus absurde aujourdhui de mettre en scène les dieux d'Homère dans les révolutions d'Angleterre ou de Suède. Mais combien plus choquant est le mélange des deux systêmes, tel qu'on le voit dans quelques-uns des poètes italiens! Il n'y a plus de merveilleux absolu pour les sujets modernes que celui de la Religion; & je crois avoir fait sentir combien l'usage en est difficile.

Comme la Féerie n'a jamais été reçue, elle ne peut jamais être sérieusement employée; mais elle aura lieu dans un poème badin. Il en est de même du merveilleux de l'Apologue. Cependant j'ôserai le dire : il y a, dans les mœurs & les actions des animaux, des traits qui tiennent du prodige, & qui ne sont pas indignes de la majesté de l'Épopée. On en cite des exemples de fidélité, de reconnoissance, d'amitié, qui sont pour nous de touchantes leçons. Le chien d'Hésiode, qui accuse & convainc Ganitor d'avoir assassiné son maître; celui qui découvre à Pyrrhus les meurtriers du sien; celui d'Alexandre, auquel on présente un cerf pour le combattre, puis un sanglier, puis un ours, & qui ne daigne pas quitter sa place : mais qui, voyant paroître un lion, se lève pour l'attaquer, » montrant manifestement, dit Montagne, qu'il » déclaroit celui-là seul digne d'entrer en combat » avec lui »; le lion, qui reconnoît dans l'arène l'esclave Endrodus qui l'avoit guéri, ce lion, qui lèche la main de son bienfaiteur, s'attache à lui, le suit dans Rome, & fait dire au peuple qui le couvre de fleurs, *Voilà le lion hôte de l'homme, voilà l'homme médecin du lion;* ce qu'on atteste des éléphants; ce qu'on a vu du lion de Chantilli; ce que tout le monde sait de l'instinct belliqueux des chevaux; enfin ce qui se passe sous nos ieux dans le commerce de l'homme avec les animaux qui lui sont soumis, donneroit lieu, ce me semble, au merveilleux le plus sensible, si on l'employoit avec goût.

A l'égard de l'Allégorie, comme elle n'est pas donnée pour une vérité absolue & positive, mais pour le symbole & le voile de la vérité, si elle est claire, ingénieuse, & décente, elle est parfaite; mais il faut avoir soin qu'elle s'accorde avec le systême que l'on a pris. On peut partout diviniser la Paix : mais cette idée charmante, qui en est le symbole (les colombes de Vénus fesant leur nid dans le casque de Mars), seroit aussi déplacée dans un sujet pieux, que l'est, dans l'église des célestins, le groupe des trois Grâces. L'allégorie des passions, des vices, des vertus, *&c*, est reçue dans l'Épopée, quel que soit le lieu & le temps de l'action; elle est aussi admise sur la scène lyrique : mais l'austérité de la Tragédie ne permet plus de l'y employer. Eschyle introduit en personne la Force & la Nécessité; le Théâtre françois n'admet rien de semblable.

Mais, soit en récit soit en scène, l'Allégorie ne doit être qu'accidentelle & passagère, & surtout ne jamais prendre la place de la passion, à moins que le poète, par des raisons de bienséance, ne soit obligé de jeter ce voile sur ses peintures. L'auteur de *la Henriade* a employé cet artifice; mais Homère & Virgile se sont bien gardés de faire des personnages allégoriques de la colère d'Achille & de l'amour de Didon. Le mieux est de peindre la passion toute nue & par ses effets, comme dans la Tragédie. Toutes les fois que la nature est touchante & passionnée, le merveilleux est au moins superflu. C'est dans les moments tranquiles qu'on l'emploie avec avantage : il remue l'âme par la surprise; & quoique l'admiration soit le plus foible de tous les ressorts du cœur humain, il nous est cher par l'émotion qu'il nous cause.

Les règles de l'Allégorie sont les mêmes que celles de l'image, il est inutile de les répéter. Quant aux modèles, je n'en connois pas de plus parfait que l'épisode de la Haîne dans l'opéra d'Armide. Je l'ai déja citée, mais ce n'est pas assez; on ne l'a vue que sous une face, & ce n'est pas encore en avoir saisi la beauté. Ce qu'elle a de plus rare & de plus précieux, c'est qu'en laissant d'un côté, à la vérité simple, tout ce qu'elle a de pathétique; de l'autre, elle se saisit d'une idée abstraite qui nous seroit échapée, & dont elle fait un tableau frapant. Je vais tâcher de me faire entendre. Armide aime Renaud, & désire de le haïr; ainsi,

dans l'âme d'Armide, l'amour est en réalité, & la haîne n'est qu'en idée. On ne parle point le langage d'une passion que l'on ne sent pas; le poète, au naturel, ne pouvoit donc exprimer vivement que l'amour d'Armide. Comment s'y est-il pris pour rendre sensible, actif, & théatral le sentiment qu'Armide n'a pas dans le cœur? il en fait un personnage. Et quel dèvelopement eût jamais eu le relief de ce tableau, la chaleur & la véhémence de ce dialogue?

LA HAÎNE.

Sors, sors du sein d'Armide; Amour, brise ta chaîne.

ARMIDE.

Arrête, arrête, affreuse Haîne.
Laisse-moi sous les lois d'un si charmant vainqueur;
Laisse-moi, je renonce à ton secours horrible:
Non, non, n'achève pas; non, il n'est pas possible
De m'ôter mon amour, sans m'arracher le cœur.

LA HAÎNE.

N'implores-tu mon assistance
Que pour mépriser ma puissance?
Tu me rappelleras peut-être dès ce jour,
Et ton attente sera vaine.
Je vais te quitter sans retour.
Je ne puis te punir d'une plus rude peine,
Que de t'abandonner pour jamais à l'Amour.

Qu'ai-je donc entendu, en disant qu'on ne doit point mettre l'Allégorie à la place de la passion? Le voici. Je suppose qu'au lieu du tableau que je viens de rappeler, on vît sur le théâtre Armide endormie, & l'amour & la haîne personnifiés se disputer son cœur; ce combat, purement allégorique, seroit froid. Mais la fiction de Quinault ne prend rien sur la nature; la passion qui possède Armide est exprimée dans sa vérité toute simple, & le poète lui oppose, par le moyen de l'Allégorie, la passion qu'Armide n'a pas. Plus on réfléchit sur la beauté de cette fable, plus on y trouve de génie & de goût.

En général, le grand art d'employer le merveilleux est de le mêler avec la nature, comme s'ils ne fesoient qu'un seul ordre de choses, & comme s'ils n'avoient qu'un mouvement commun. Cet art d'engrener les roues de ces deux machines & d'en tirer une action combinée, est celui d'Homère au plus haut degré. On en voit l'exemple dans l'Iliade. L'édifice du poème est fondé sur ce qu'il y a de plus naturel & de plus simple, l'amour de Crysès pour sa fille. On la lui a enlevée; il la redemande, on la lui refuse; elle est captive d'un roi superbe, qui rebute ce père affligé. Crysès, prêtre d'Apollon, lui adresse ses plaintes. Le dieu le protège & le venge; il lance ses flèches empoisonnées dans le camp des grecs. La contagion s'y répand, & Calcas annonce que le dieu ne s'appaisera que lorsqu'on aura réparé l'injure faite à son ministre. Achille est d'avis qu'on lui rende sa fille: Agamemnon, à qui elle est tombée en partage, consent à la rendre; mais il exige une autre part au butin. Achille indigné lui reproche son avarice & son ingratitude. Agamemnon, pour le punir, envoie prendre Briséis dans ses tentes; & de là cette colère qui fut si fatale aux grecs. La nature n'auroit pas enchaîné les faits avec plus d'aisance & de simplicité; & c'est dans ce passage facile, dans cette intime liaison du familier & du merveilleux que consiste la *Vraisemblance*.

Quant à celle de l'action & des mœurs, *voyez* ACTION, INTRIGUE, CONVENANCES, MŒURS, UNITÉS, *&c.* (*M. MARMONTEL.*)

X

* X, s. f. C'est la vingt-troisième lettre & la dix-huitième consonne de l'alphabet françois. Nous la nommons *ixe*, & c'est ce nom qui est féminin: mais cette dénomination ne sauroit convenir à l'épellation; & pour désigner ce caractère relativement à sa destination originelle, il faut l'appeler *xe* ou *gze*, s. m.

Nous tenons cette lettre des latins, qui en avoient pris l'idée dans l'alphabet grec, pour représenter les deux consonnes fortes C S, ou les deux foibles G Z. C'étoit donc l'abréviation de deux consonnes réunies, ou une consonne double; *X duplicem, loco C & S, vel G & S, postea à græcis inventam, assumpsimus*, dit Priscien (*lib.* I): c'est pourquoi Quintilien (I. *jv*) observe qu'on auroit pu se passer de ce caractère; *X litterâ carere potuimus, si non quæsissemus*: & nous apprenons de Victorin (*Art. gramm.* I) que les anciens Latins écrivoient séparément chacune des deux consonnes réunies sous ce seul caractère; *Latini voces quæ in X litteram incidunt, si in declinatione earum apparebat G, scribebant G & S, ut conjugs, legs. Nigidius in libris suis X litterâ non est usus, antiquitatem sequens.*

J'ai dit que les latins avoient pris l'idée de leur X dans l'alphabet grec; non qu'ils y ayent pris le caractère qui y avoit la même valeur, savoir Ξ ou ξ, mais parce qu'ils ont emprunté le X, qui y valoit KH ou 'K, pour signifier leur C S ou G Z.

Cette lettre a dans notre Orthographe différentes valeurs ; & pour les déterminer, je la considèrerai au commencement, au milieu, & à la fin des mots.

I. Elle ne se trouve au commencement que d'un très-petit nombre de noms propres, empruntés des langues étrangères ; & il faut l'y prononcer avec sa valeur primitive CS, excepté quelques-uns devenus plus communs & adoucis par l'usage ; comme *Xavier*, que l'on prononce *Gzavier* ; *Xénophon*, que l'on prononce quelquefois *Sénophon* ; *Ximénez*, qui se prononce *Siménez* ou *Chiménez*.

II. Si la lettre X est au milieu du mot, elle y a différentes valeurs, selon les diverses positions.

1°. Elle tient lieu de CS entre deux voyelles, lorsque la première n'est pas un *e* initial ; comme *axe*, *maxime*, *Alexandre*, *Mexique*, *sexe*, *flexible*, *vexation*, *fixer*, *Ixion*, *oxicrat*, *paradoxe*, *luxe*, *luxation*, *fluxion*, &c.

On en exceptoit autrefois les mots *Bruxelles*, *Flexelles*, *Uxelles*, qui ne sont plus exception, parce qu'on les écrit conformément à la prononciation, *Brusselles*, *Flesselles*, *Usselles* : mais il faut encore excepter aujourdhui *sixain*, *sixième*, *deuxième*, *dixain*, *dixaine*, *dixainier*, *dixième*, où X se prononce comme Z ; & *soixante*, *soixantaine*, *soixantième*, que l'on prononce *soissante*, *soissantaine*, *soissantième* : (¶ il faut aussi excepter les mots *Auxone*, *Auxois*, *Auxerre*, que l'on prononce *Aussone*, *Aussois*, *Ausserre*, quoique l'on continue de prononcer *Auxerrois* comme on l'écrit.)

2°. X tient encore lieu de CS, lorsqu'elle a après elle un C guttural suivi d'une des trois voyelles *a*, *o*, *u*, ou d'une consonne ; ou lorsqu'elle est suivie de toute autre consonne excepté H : comme *excavation*, *excommunié*, *excuse*, *exclusion*, *excrément*, *exfolier*, *expédient*, *mixtion*, *exploit*, *extrait*, &c.

3°. X tient lieu de GZ, lorsqu'étant entre deux voyelles, la première est un *e* initial ; & dans ce cas, la lettre *h* qui précéderoit l'une des deux voyelles est réputée nulle : comme dans *examen*, *hexamètre*, *exhausser*, *exécution*, *exhérédation*, *exil*, *exhiber*, *exorde*, *exhorter*, *exaltation*, *exhumer*, &c.

4°. X tient lieu de C guttural, quand elle est suivie d'un C sifflant, à cause de la voyelle suivante *e* ou *i* ; comme *excès*, *exciter*, qui se prononcent *eccès*, *ecciter*.

III. Lorsque la lettre X est à la fin des mots, elle y a, selon l'occurrence, différentes valeurs.

1°. Elle vaut autant que CS à la fin des noms propres *Fairfax*, *Essex*, *Palafox*, *Pollux*, *Styx* ; des noms appellatifs *borax*, *index*, *larynx*, *lynx*, *sphinx* ; & de l'adjectif *préfix*.

(¶ On feroit pourtant beaucoup mieux d'écrire cet adjectif avec un *e* à la fin, *préfixe*, comme on écrit *fixe*. Les exceptions embarrassent & troublent l'analogie ; & quand elles sont, comme celle-ci, inutiles & sans fondement, elles déshonorent le systême qui les admet. On écrivoit autrefois *perplex*, & on le trouve ainsi dans le Trévoux ; mais l'Académie écrit aujourdhui *perplexe*, & il faut espérer qu'elle adoptera aussi *préfixe*, par la même raison.)

2°. Lorsque les deux adjectifs numéraux *six*, *dix*, ne sont point suivis du nom de l'espèce nombrée, on y prononce X comme un sifflement fort ou S ; *j'en ai dix*, *prenez-en six*.

3°. *Deux*, *six*, *dix*, étant suivis du nom de l'espèce nombrée, si ce nom commence par une consonne ou pas une *h* aspirée, on ne prononce point X ; *deux héros*, *six pistoles*, *dix volumes*, comme *deu*, *si*, *di*. Si le nom commence par une voyelle ou par une *h* muette, ou bien si *dix* n'est qu'une partie élémentaire d'un mot numéral composé & se trouve suivi d'un autre mot élémentaire quelconque de même nature ; alors on prononce X comme un sifflement foible ou Z ; *deux hommes*, *six aunes*, *dix ans*, *dix-huit*, *dix-neuf*, *dix-neuvième*, comme *deuz*, *siz*, *diz*.

4°. A la fin de tout autre mot X ne se prononce pas, ou se prononce comme Z. Voici les occasions où l'on prononce X à la fin des mots, le mot suivant commençant par une voyelle ou par une *h* muette : premièrement après *aux*, comme *aux amis*, *aux hommes* : secondement à la fin d'un nom suivi de son adjectif ; *chevaux alertes*, *cheveux épars*, *travaux inutiles*, *feux étincelants*, *vœux indiscrets* : troisièmement à la fin d'un adjectif immédiatement suivi du nom avec lequel il s'accorde ; *heureux amant*, *faux accords*, *affreux état*, *séditieux insulaires* : quatrièmement après les verbes *veux* & *peux* ; comme *je veux y aller*, *tu peux écrire*, *je peux attendre*, *tu en veux une*.

(¶ Il seroit peut-être à désirer, pour la perfection de notre Orthographe, que nous n'eussions pas admis X dans notre alphabet, & qu'on mît à sa place CS, ou GZ, ou SS, ou Z, ou C, selon les circonstances ; on écriroit donc *macsime* au lieu de *maxime*, *egzil* au lieu d'*exil*, *Ausserre* au lieu d'*Auxerre*, *j'en ai dis* au lieu de *dix*, *siz aunes* au lieu de *six aunes*, *diz-neuviéme* au lieu de *dix-neuvième* : on peindroit ainsi la prononciation, & l'art de lire deviendroit bien plus aisé.

Qu'il me soit permis au moins d'observer que les maîtres d'Écriture, plus amateurs des traits enlacés à la fin des mots que de la régularité de l'Orthographe, ont introduit dans la nôtre des *x* au lieu d'*s*, au mépris de toutes les considérations qui exigeoient la lettre *s* ; ainsi, ils ont écrit la *voix*, les *loix*, des *foux*, des *poux*, *ceux*, *heureux*, la *paix*, *aux*, *travaux*, &c, au lieu de *vois*, *lois*, *fous*, *pous*, *deus*, *heureus*, *pais*, *aus*, *travaus*. On tient aujourdhui avec obstination à cette mauvaise Orthographe, sous prétexte qu'elle a le sceau de l'Usage ; comme si la fantaisie peu réfléchie des maîtres d'Écriture pouvoit fonder un bon Usage, & que l'imitation encore moins

réfléchie de leurs copistes pût le confirmer : & cependant on rejette avec dédain, presque avec indignation, les corrections proposées par les gens de Lettres d'après les principes les plus réfléchis, les plus raisonnables & les mieux combinés. Pourquoi ne pas garder *s* pour tous les pluriels ? notre règle de déclinaison seroit plus générale, & notre Grammaire plus aisée : pourquoi ne pas écrire, par exemple, *heureus* ? on en deduiroit, comme dans tous les autres adjectifs, le féminin *heureuse* par l'addition d'un *e*, & l'adverbe *heureusement* par l'addition de *ment* au féminin. Eh gardons X tout au plus pour les endroits où elle tient la place de CS ou de GZ ; encore y restera-t-il le danger de l'équivoque.)

X, dans la numération romaine, valoit 10 ; & avec un trait horizontal X̄ valoit 10,000. ⋈ valoit seulement 1000. I avant X en soustrait une unité, & IX=9 : au contraire XI=11, XII=12, XIII=13, XIV=14, XV=15, *&c.* X avant L ou avant C, indique qu'il faut déduire 10 de 50 ou de 100 ; ainsi, XL=40, XC=90.

La monnoie frapée à Amiens est marquée X. (*M.* BEAUZÉE.)

Y

Y, s. m. C'est la vingt-quatrième lettre & la sixième voyelle de notre alphabet, où on l'appelle *i grec*. Cette dénomination vient de ce que nous en fesons usage au lieu de l'*u* (u *psilon*) des grecs, dans les mots qui nous en viennent & que nous prononçons par un *i*, comme *martyr*, *syllabe*, *symbole*, *syntaxe*, *hypocrite*, &c : car la figure que nous avons prise, après les romains, dans l'alphabet grec, y représentoit le G guttural, & s'y nommoit *gamma*.

Les latins avoient pris, comme nous, ce caractère pour représenter l'*u* grec ; mais ils le prononçoient vraisemblablement comme nous prononçons *u*, & leur *u* équivaloit à notre *ou* ; ainsi, ils prononçoient les mots *syria*, *syracusæ*, *symbola*, comme nous prononcerions *suria*, *suracousæ*, *sumbola*. Voici à ce sujet le témoignage de Scaurus : (*De Orth.*) *Y litteram supervacuam latino sermoni putaverunt, quoniam pro illâ U cederet ; sed quum quædam in nostrum sermonem græca nomina admissa sint, in quibus evidenter sonus hujus litteræ exprimitur, ut* hyperbaton *&* hyacinthus, *& similia ; in eisdem hâc litterâ necessario utimur.*

Le néographisme moderne tend à substituer l'*i* simple à l'*y* dans les mots d'origine grèque où l'on prononce *i*, & fait écrire en conséquence *martir*, *sillabe*, *simbole*, *sintaxe*, *hipocrite*. Si cet usage devient général, notre Orthographe en sera plus simple de beaucoup, & les étymologistes y perdront bien peu.

Dans ce cas, à l'exception du seul adverbe *y*, nous ne ferons plus usage de ce caractère que pour représenter deux *ii* consécutifs, mais appartenants à deux syllabes, comme dans *payer*, *payeur*, *moyen*, *joyeux*, qui équivalent à *pai-ier*, *pai-ieur*, *moi-ien*, *joi-ieux*.

Anciennement les écrivains avoient introduit l'*y* à la fin des mots, au lieu de l'*i* simple ; on ne le fait plus aujourdhui, & nous écrivons *balai*, *mari*, *lui*, *moi*, *toi*, *soi*, *roi*, *loi*, *aujourdhui*, &c : c'est une amélioration réelle.

Baronius nous apprend que Y valoit autrefois 150 dans la numération, & Ȳ 150000.

Y est la marque de la monnoie de Bourges. (*M.* BEAUZÉE.)

Z

Z, s. m. *Grammaire*, la vingt-cinquième lettre & la dix-neuvième consonne de l'alphabet françois. C'est le signe de l'articulation sifflante foible dont nous représentons la forte par *s* au commencement des mots *sale*, *sel*, *simon*, *son*, *sur*. Nous l'appelons *zède* : mais le vrai nom épellatif est *ze*.

Nous représentons souvent la même articulation foible par la lettre *s* entre deux voyelles, comme dans *maison*, *cloison*, *misère*, *usage*, &c, que nous prononçons *maizon*, *cloizon*, *mizère*, *uzage*, &c ; c'est l'affinité des deux articulations qui fait prendre ainsi l'une pour l'autre. *Voyez* S.

Quelquefois encore la lettre *x* représente cette articulation foible, comme dans *deuxième*, *sixain*, *sixième*, &c. *Voyez* X.

Les deux lettres *x* & *z* à la fin des mots se prononcent toujours comme *z*, quand il faut les prononcer ; excepté dans *six* & *dix*, lorsqu'ils ne sont pas suivis du nom de l'espèce nombrée : nous prononçons *deux hommes*, *aux enfants*, *mes amis*, *vos honneurs*, comme s'il y avoit *deu-z-hommes*, *au-z-enfants*, *mé-z-amis* ; *vo-z-honneurs*.

Notre langue & l'angloise sont les seules où la lettre *z* soit une consonne simple ; elle étoit double

en grec, où elle valoit δσ, c'est à dire *ds*. C'étoit la même chose en latin, selon le témoignage de Victorin (*De litterâ*) ; *Z apud nos loco duarum consonantium fungitur* DS ; & selon Priscien (*lib. I*), elle étoit équivalente à SS : d'où vient que toute voyelle est longue avant Z en latin. En allemand & en espagnol, le Z vaut notre TS ; en italien, il vaut quelquefois notre TS, & quelquefois notre DZ.

Dans l'anciennne numération, Z signifie 2000 ; & sous un trait horizontol, Z̄=1000 × 2000 ou 2000000.

Les pièces de monnoie frapées à Grenoble portent la lettre Z. (*M. Beauzée.*)

Z, *Littérature.* Cette vingt-troisième & dernière lettre de l'alphabet étoit lettre double chez les latins, aussi bien que le Z des grecs. Le Z se prononçoit beaucoup plus doucement que l'X : d'où vient que Quintilien l'appelle *mollissimum & suavissimum ;* néanmoins cette prononciation n'étoit pas tout à fait la même qu'aujourdhui, où nous ne lui donnons que la moitié d'une *f*. Elle avoit de plus quelque chose du D, mais qui se prononçoit fort doucement. *Mezentius* se prononçoit presque comme *Medsentius*, &c. Le Z avoit encore quelque affinité avec le G, à ce que prétend Chapelle : *Z, dit-il, à græcis venit, licet etiam ipsi primo G græci utebantur ;* les jolies femmes de Rome affectoient d'imiter dans leur discours ce G adouci des grecs; elles disoient délicatement; *figere ozcula ;* & nous voyons aussi que, dans notre langue, ceux qui ne peuvent point prononcer le *g* ou l'*j* consonne devant *e* & *i*, y font sonner un Z, & disent *le zibet*, des *zetons*, &c, pour le *gibet*, des *jetons*, &c. (*Le chevalier* de Jaucourt.)

ZEUGME, s. m. *Grammaire.* C'est une espèce d'ellipse, par laquelle un mot déja exprimé dans une proposition est sousentendu dans une autre qui lui est analogue & même attachée : de là vient le nom de *Zeugme*, du grec ζεῦγμα, *connexion*, *lien*, *assemblage ;* & le *Zeugme* diffère de l'ellipse proprement dite, en ce que dans celle-ci le mot sousentendu ne se trouve nulle autre part.

L'auteur du *Manuel des grammairiens* distingue trois espèces de *Zeugmes* : 1°. le *Protozeugme*, quand les mots sousentendus dans la suite du discours se retrouvent au commencement, comme *vicit pudorem libido, timorem audacia, rationem amentia :* 2°. le *Mésozeugme*, quand les mots sousentendus aux extrémités du discours se trouvent dans quelque phrase du milieu, comme *pudorem libido, timorem vicit audacia, rationem amentia* ce qui est l'espèce la plus rare : 3°. l'*Hypozeugme*, quand on trouve à la fin du discours les mots sousentendus au commencement, comme *pudorem libido, timorem audacia, rationem amentia vicit.*

La *Méthode latine* de Port-Royal observe que, dans chacune de ces trois espèces de *Zeugme*, le mot sousentendu peut l'être sous la même forme, ou sous une autre forme que celle sous laquelle il est exprimé; ce qui pourroit faire nommer le *Zeugme* ou *simple* ou *composé*.

Les trois exemples déja cités appartienneut au *Zeugme* simple, en voici pour le *Zeugme* composé.

Changement dans le genre : *Utinam aut hic surdus, aut hæc muta facta sit.* (Ter.) C'est un *Hypozeugme* où il y a de sousentendu *factus sit.*

Changement dans le cas : *Quid ille fecerit, quem neque pudet quicquam, nec metuit quemquam, nec legem se putat tenere ullam ?* (*Id.*) C'est un *Protozeugme* où il faut sousentendre *qui* avant *nec metuit* & avant *nec legem.*

Changement dans le nombre : *Sociis & rege recepto.* (Virg.) Suppl. *receptis* avec *sociis.*

Changement dans les personnes : *Ille timore, ego risu corrui* (Cic.) ; c'est à dire, *ille timore corruit.*

Ces différents aspects du *Zeugme* peuvent aider peut-être les commençants à trouver les suppléments nécessaires à la plénitude de la construction ; mais il faut prendre garde aussi que la multiplicité des dénominations ne grossisse à leurs ieux les difficultés, qui n'ont quelquefois de réalité que dans les préjugés.

L'erreur pareillement n'a point d'autre fondement; & je croirois volontiers que c'est sans examen que l'abbé Lancelot avance qu'il est quelquefois très-élégant de sousentendre le même mot dans un sens & une signification différente, comme *tu colis barbam, ille patrem :* cela est trop contraire aux vûes de l'Élocution pour y être une élégance ; & quelle que soit l'autorité des auteurs qui me présenteront de pareils exemples, je ne les regarderai jamais que comme des locutions vicieuses.

(¶ Le *Zeugme* est la figure d'Élocution que nous nommons en françois Adjonction. (*Voyez* Adjonction). Notre langue peut donc en fournir des exemples, aussi bien que les langues transpositives.

Dès là, dit Massillon, *l'Evangile me* paroît *une seule règle; les exemples de Jésus-Christ, mon modèle; les terreurs de la piété, des dons de Dieu ; la sécurité des libertins, une fureur désespérée; en un mot, l'infidélité aux grâces reçues & les rechutes dans les premiers désordres, le plus grand des malheurs & le caractère des réprouvés.*

Le verbe *Paroître*, exprimé dans le premier membre, est supprimé dans les quatre suivants. Le premier & le troisième membre, seuls ensemble, feroient un *Zeugme* simple, & les trois autres, réunis de leur côté, en feroient également un simple ; parce que d'un côté il n'y auroit de sousentendu que *paroît*, & de l'autre il n'y auroit que *paroîssent :* les cinq à la fois font un *Zeugme* composé, parce qu'il y a de sousentendu *paroît* & *paroissent*, qui sont différentes formes du même verbe. Observation, je l'ai déja remarqué, de très-petite conséquence. (*M. Beauzée.*)

SUPPLÉMENT

AUX ARTICLES DE LITTÉRATURE.

ÉLOQUENCE, f. f. Lorfqu'on l'a définie l'Art de perfuader, on n'a penfé qu'à l'*Éloquence* du Barreau & de la Tribune. Mais 1°. l'*Éloquence* étoit un don avant que d'être un art, & l'art même en feroit inutile à qui n'en auroit pas le don. L'*Éloquence* artificielle n'eft donc que l'*Éloquence* naturelle, éclairée & réglée dans l'ufage de fes moyens. (*V.* RHÉTORIQUE). 2°. Perfuader n'eft pas toujours l'intention de l'*Éloquence;* & ni celle du Théâtre, ni celle de la Chaire, n'a effenciellement ni habituellement la perfuafion pour objet. Très-fouvent elle la fuppofe, & ne fait que s'en prévaloir.

Pour donner une idée plus étendue & plus complète de l'*Éloquence*, je croirois donc pouvoir la définir la Faculté d'agir fur les efprits & fur les âmes par le moyen de la parole. *Sur les efprits*, c'eft le talent d'inftruire; *fur les âmes*, c'eft le talent d'intéreffer & d'émouvoir: & de ces deux talents réfulte au plus haut point le talent de perfuader.

Il eft une expreffion muette, qui par les ieux fait paffer à l'âme le fentiment & la penfée; & c'eft pour l'orateur un moyen fi puiffant, que non feulement il fupplée à la foiblesse de la parole, mais que fans la parole il produit quelquefois tous les effets de l'*Éloquence* : auffi dit-on, *l'Éloquence des ieux*, *l'Éloquence des larmes*, *l'Éloquence du gefte.* (*Voyez* DÉCLAMATION). Mais ici je ne confidère que l'*Éloquence* de la parole, fans égard même aux accents de la voix, qui lui donnent tant de pouvoir.

Par la parole, une âme agit fur d'autres âmes; un efprit, fur d'autres efprits. Or l'effet de cette action eft de vaincre une réfiftance; & cette réfiftance eft active ou paffive. Si elle n'eft que paffive, elle eft foible; fi elle eft active, elle eft plus ou moins forte, felon le degré d'énergie des mouvements que l'âme ou que l'efprit oppofe au mouvement qu'on lui veut imprimer. Expliquons cette méchanique.

Par la réfiftance paffive, j'entends le doute, l'irréfolution de l'efprit, l'indifférence & le repos de l'âme; & par la réfiftance active, j'entends une prévention, une inclination, une réfolution décidée & contraire.

Si l'une ou l'autre réfiftance eft dans l'entendement, & n'eft que dans l'entendement; pour la vaincre on n'a pas befoin des grands moyens de l'*Éloquence.* J'ignore, je doute, j'héfite, en attendant que l'on m'éclaire & que l'on me décide. C'eft la plus foible des réfiftances, l'équilibre de la raifon; & pour le rompre, il fuffira de la vérité fimple ou de fa reffemblance: c'eft là ce qu'on appelle inftruire.

Mais à l'ignorance où je fuis fe joint le préjugé, l'erreur, le faux favoir, une forte préfomption, une opinion établie & affermie par l'habitude. Alors toutes les forces du raifonnement se réuniront pour la vaincre : c'eft ce qu'on appelle prouver; & c'eft l'ouvrage de la Dialectique, qui eft comme le nerf de l'*Éloquence*.

Au lieu de la prévention ou avec elle, fuppofez-moi une langueur, une inertie, une indolence qui fe refufe à l'attention que vous me demandez, une répugnance de vanité pour vos leçons & vos lumières; dès lors l'art de m'apprivoifer, de m'amufer en m'inftruifant, de me cacher le deffein de m'inftruire, ou de me rendre l'inftruction facile, agréable, attrayante, commence à être néceffaire. La vérité fimplement énoncée ne fuffit pas; il faut l'animer, l'embellir : & comme la réfiftance à vaincre ne tient pas moins à la molleffe de mon âme qu'à l'indolence de mon efprit; il eft befoin que votre langage ait quelque chofe de piquant, de féduifant, d'intéreffant pour elle. Ici l'on voit que l'*Éloquence* peut aider la Philofophie de quelques-uns de fes moyens.

Suppofons à préfent que ma réfiftance foit foible ou nulle du côté de l'efprit, mais forte du côté de l'âme. Je fais confufément ce que vous m'allez dire; & je veux croire que c'eft le vrai, l'honnête, l'utile, ou le jufte. Mais ce vrai répugne à mon âme; mais ce qu'il y a d'honnête eft pénible pour moi; mais ce qu'il y a d'utile, ou ne me touche point, ou doit trop me couter; mais ce qu'il y a de jufte eft contraire à mes intérêts, à mes affections, à l'inclination qui me domine, à la

passion qui m'anime. Ici l'art du dialecticien est peu de chose; car ce n'est plus sur la raison, c'est sur l'âme qu'il faut agir.

Qu'enfin l'âme & l'esprit réunissent leurs forces pour vous résister de concert, & que tous les deux soient aliénés; mon âme, par des affections & des inclinations contraires; mon esprit, par des préventions & de fortes présomptions. C'est ici bien évidemment la grande lice de l'*Eloquence:* car elle y trouve rassemblés tous ses ennemis à la fois; & pour distribuer & diriger ses forces, son premier soin sera de connoître les leurs. Rarement elles sont égales: tantôt c'est l'opinion qui décide de la volonté; tantôt & plus souvent c'est la volonté qui l'entraîne. Un juge intègre, par exemple, s'il est aliéné, c'est par les apparences: c'est son opinion qu'il s'agit de changer; son inclination la suivra. Mais un peuple ému se soulève: c'est la passion qui l'emporte; c'est elle qu'il faut réfréner.

Le résultat de cette analyse est d'abord que, selon l'effet que veut produire celui qui parle, son élocution doit prendre un caractère analogue à ses vûes. S'il ne parle que pour se faire entendre & pour exprimer sa pensée; la correction, la clarté, les bienséances du langage seront les qualités du sien. Si en même temps il veut instruire, & qu'il ait besoin pour cela d'une longue suite d'idées; la méthode lui est nécessaire pour les exposer nettement & dans leur ordre naturel. Si, pour instruire, il ne lui suffit pas de bien disposer ses idées, & si dans les esprits il y a quelque doute à lever, quelques préventions à vaincre; il faut alors que la Logique vienne à l'appui de la méthode, & que non seulement il classe les idées, mais qu'il sache les enchaîner, les extraire l'une de l'autre, ou les faire aboutir ensemble au même point. Si au lieu d'instruire il veut plaire, ou s'il veut plaire en instruisant; il faut qu'il sacrifie aux Grâces, qu'il étudie & recherche avec soin l'élégance, les richesses, les agréments de l'expression, & ce qu'il y a de plus séduisant & pour l'esprit & pour l'oreille. Enfin s'il se propose d'intéresser & d'émouvoir, de *mettre*, comme dit Plutarque, *la sensibilité en jeu à la place de l'entendement, & la volonté à la place de la raison*, ou bien, comme dit Cicéron, *d'attirer à soi les esprits, de remuer les volontés, de les pousser où bon lui semble, de les ramener d'où il veut* (1): c'est à l'âme qu'il doit parler, c'est par elle qu'il doit soumettre & dominer l'entendement; & pour cela posséder l'art de maitriser les passions, de se ménager avec elles de secrètes intelligences, de les faire agir à son gré: c'est le grand œuvre de l'*Éloquence*; & c'est ce qu'on appelle le Talent de persuader.

On voit donc bien comment persuader n'est pas convaincre: & en effet, lorsque la résistance de l'entendement est forcée, l'objet de la conviction est rempli; celui de la persuasion ne l'est pas, souvent même il est loin de l'être. La conviction, qui ne laisse à l'esprit aucune liberté de lui échaper, n'a aucun empire sur l'âme; & la volonté lui résiste encore avec toute sa force, lorsque la raison lui a cédé. Au contraire la persuasion, sans exercer la même violence à l'égard de l'esprit, ôte insensiblement à l'âme toute espèce de résistance. L'une domine à force ouverte; l'autre s'insinue & pénètre par tous les moyens de séduire, d'intéresser, & d'émouvoir. Mais l'une domine l'entendement, qui est une faculté passive: l'autre gagne, captive, & met en mouvement les facultés de l'âme les plus actives, l'imagination & le sentiment; & avec ces deux grands mobiles elle remue la volonté. *Voyez* CONVICTION, PERSUASION. *Syn.*

Mais le talent d'agir sur l'âme, qui est le propre de l'*Éloquence*, & qui en imprime le caractère à tous les genres d'élocution où il se fait sentir, n'est pas exclusivement réservé à la persuasion. Celle-ci est éminemment le succès de l'art oratoire: & toutes les fois qu'il s'agit d'amener un tribunal ou tout un peuple, non seulement à penser, comme on pense, à s'affecter de ce qu'on sent, mais à vouloir ce que l'on veut, à prendre une résolution ou à renoncer à celle qu'il a prise, à trouver juste & bon ce qu'on propose comme tel, ou à le condamner comme injuste, à le détester comme odieux, à le proscrire comme insensé, comme honteux, comme nuisible; plaire, intéresser, émouvoir ne sont pour l'orateur que des moyens; son but est au dela, & il le manque s'il n'obtient pas une pleine persuasion.

Mais combien de fois, dans la Chaire, au Théâtre, dans des écrits qui émeuvent l'âme, ne voit-on pas éclater l'*Éloquence*, sans qu'elle ait cependant rien à persuader?

Qu'auroient à nous persuader Andromaque, Mérope, Hécube? Qu'elles sont malheureuses? Nous le voyons assez; & sans toute cette *Éloquence*, l'action pantomime elle seule produiroit son illusion. *Voyez* ÉLOQUENCE POÉTIQUE.

J'ai fait voir ailleurs que la Chaire est une lice comme le Barreau; mais que, dans ce combat de l'*Éloquence* contre les passions humaines, la preuve est bien souvent le plus foible de ses moyens. Il est presque nul dans les harangues; & si dans l'accusation & le blâme il est de première nécessité, ce n'est jamais à la rigueur qu'on l'exige dans la louange. Souvent même il y est superflu. Avant que d'entendre Fléchier fesant l'éloge de Turenne, ou Bossuet fesant l'éloge de Condé, on savoit tout d'avance: il ne s'agissoit pas de persuader aux françois qu'ils avoient perdu deux grands hommes; mais de dèveloper, d'étendre, d'aprofondir l'idée qu'on avoit de leur caractère, de leurs exploits, de leurs vertus, par le tableau frapant d'une vie semée de gloire. Dans l'éloge de Marc-Aurèle,

(1) *Mentes allicere, voluntates impellere quo velis, unde autem velis deducere.*

il n'y avoit de même rien à persuader ; & cependant qui peut méconnoître l'*Éloquence* dans cet ouvrage ?

Dans les sermons, dont l'*Éloquence* approche davantage de celle de la Tribune antique, combien peu de doutes à éclaircir & de questions à débattre ? Tout l'auditoire de Massillon étoit persuadé d'avance du petit nombre des élus, lorsque, par ce beau mouvement que Voltaire a tant admiré, il excita autour de lui un frémissement si soudain d'étonnement & de frayeur. Chacun savoit, comme lui, que *tout passe, & que Dieu seul est immuable* ; & cependant, quoi de plus *éloquent* que l'exposition qu'il a faite de cette grande vérité en ces mots ? « Une fatale révolution, que rien » n'arrête, entraîne tout dans les abîmes de l'éter- » nité ; les siècles, les générations, les Empires, » tout va se perdre dans ce gouffre, tout y entre, » & rien n'en sort. Nos ancètres nous en ont frayé » le chemin, & nous allons le frayer dans un mo- » ment à ceux qui viennent après nous. Ainsi, les » âges se renouvellent ; ainsi, la *figure du monde* » change sans cesse ; ainsi, les morts & les vivants » se succèdent & se remplacent continuellement : rien » ne demeure, tout change, tout s'use, tout s'éteint. » Dieu seul est toujours le même, & ses années ne » finissent point ; le torrent des âges & des siècles » coule devant ses ieux, *&c.* »

Ces exemples font assez voir que, dans ce genre d'*Éloquence*, il s'agit moins de persuader que d'inspirer & d'émouvoir. *Voyez* CHAIRE, ORAISON FUNÈBRE.

Il n'en est pas de même de l'*Éloquence* du Barreau & de la Tribune, de celle, dis-je, que les rhéteurs & Cicéron lui-même avoient en vûe, lorsqu'ils l'ont définie l'*Art de persuader.* Celle-ci en effet suppose au moins dans les esprits & dans les âmes le doute & l'irrésolution, & le plus souvent un combat d'opinion & d'intérêts où il faut vaincre ou succomber ; & c'est là, comme je l'ai dit, le vrai champ clos de l'*Éloquence.*

Qu'en effet l'avis qu'on propose soit mis en délibération, ou que la cause que l'on plaide soit débattue ou soumise à des juges ; loin de supposer les esprits déja persuadés ou enclins à la persuasion, il n'est point de difficultés que l'orateur n'ait à prévoir, & il n'en doit négliger aucune. Il doit surtout savoir que la prétention de tout homme qui va juger est d'être impartial & juste, de ne céder qu'à la prépondérance du bon droit & de la raison, & de se croire convaincu lorsqu'il n'est que persuadé. Ce seroit donc l'aliéner, que de lui laisser voir qu'on attend de son émotion ce qu'il veut qu'on ne doive qu'aux lumières de son esprit & à l'équité de son âme ; & lors même qu'en l'instruisant on cherche à le gagner, il faut avoir grand soin de déguiser l'appât de l'intérêt qu'on lui présente.

En se plaignant au tribunal où Aristide présidoit, un plaideur, pour rendre odieux son adversaire, commença par dire que cet homme-là avoit fai dans sa vie beaucoup de mal à Aristide. *Eh ! mon ami*, reprit Aristide en l'interrompant, *dis le mal qu'il t'a fait ; car c'est ton affaire que je juge, & non pas la mienne.* L'orateur doit s'attendre que tout homme intègre, ou qui veut se flatter de l'être, lui répondra comme Aristide, s'il lui laisse entrevoir qu'il veut l'intéresser par des affections personnelles. « Ne paroissons jamais, dit Cicéron, » que vouloir instruire & prouver ; & que les deux » autres moyens (celui de plaire & d'émouvoir) » soient répandus dans le plaidoyer, comme le sang » l'est dans les veines ».

La preuve est donc la partie éminente, &, en apparence du moins, la partie essencielle du plaidoyer & de la délibération. C'est là comme le point d'appui des grands leviers de l'*Éloquence*, & c'est par là qu'elle diffère de la vaine déclamation. *Rien n'est beau que le vrai*, a dit Boileau : disons de même, Rien n'est fort que le vrai. Tous les mouvements oratoires, tous les moyens les plus violents d'intéresser & d'émouvoir sont foibles, à moins qu'ils ne portent sur des motifs sérieux & solides. Avant de s'indigner contre l'iniquité, l'oppression, la violence, il faut avoir prouvé la violence, l'oppression, & l'iniquité : avant que d'invoquer la vengeance des hommes, la colère du Ciel contre la calomnie, il faut avoir confondu le calomniateur : avant que de donner des larmes à d'indignes calamités, il faut avoir montré qu'elles sont accablantes & qu'elles ne sont pas méritées. En un mot, la plus grande imprudence que puisse commettre l'orateur, c'est de paroître négliger dans ses juges la raison & la bonne foi ; c'est d'aller droit à leurs passions & d'attaquer l'endroit sensible de leur âme, avant que d'avoir mis, autant qu'il est possible, leur opinion en sûreté & leur conscience en repos.

Un peuple n'est pas si sévère, si délicat, si attentif aux moyens qu'on emploie pour le déterminer : mais que dans ses délibérations il soit tranquile ou qu'il soit ému, ce n'est jamais qu'à l'apparence du vrai, de l'honnête, du juste, ou de l'utile qu'il veut se rendre ; & la passion, même avec lui, doit commencer par se donner l'autorité de la prudence & de l'ascendant de la raison.

Mais si en *Éloquence* rien n'est fort que le vrai, & si le vrai ou son apparence résulte de la preuve ; comment ai-je donc distingué un genre d'*Éloquence*, le plus souvent dénué de preuve, & qui ne tend qu'à émouvoir ? C'est que la preuve y est supposée, comme elle l'est dans la controverse, à l'égard des faits avoués & des points de droit convenus. Ainsi, toute *Éloquence* qui ne tendra qu'à émouvoir, aura pour base & pour appui, ou une vérité dont personne ne doute, ou une vraisemblace imposante, ou une illusion à laquelle on est d'accord de se livrer.

L'illusion qui suffit à l'*Eloquence* du poète ;

ne suffit pas de même à l'*Éloquence* de l'orateur. Celle-ci, comme l'autre, est quelquefois un art trompeur & mensonger : mais en se livrant aux prestiges de la Poésie, on sait qu'on est trompé & on consent à l'être ; au lieu que, par les artifices de l'*Éloquence* proprement dite, on est trompé sans le savoir, sans le vouloir, & malgré soi. Il ne s'agit, avec la Poésie, que d'un plaisir à se donner ; il s'agit, avec l'*Éloquence*, d'un parti sérieux à prendre : l'une est un jeu ; l'autre, une affaire : par l'une on veut donc bien être séduit pour un moment ; mais on ne l'est par l'autre qu'autant qu'on l'est à son insu, & qu'on peut croire ne l'être pas. La Poésie n'a donc pas besoin d'une pleine persuasion ; mais l'*Éloquence* la demande. Avec une légère apparence de vérité, la Poésie obtient ses succès ; l'*Éloquence* manque les siens, dès qu'elle laisse soupçonner le mensonge.

Voilà pourquoi, dans les causes mêmes & dans les délibérations qui se prêtoient le mieux aux mouvements de l'*Éloquence* pathétique, les Anciens attachoient encore tant d'importance aux moyens de la preuve. Mais ni dans la preuve ils ne perdoient de vûe l'avantage d'agir sur l'âme, ni dans le pathétique ils ne cessoient d'agir sur l'esprit & sur la raison. Ils avoient fait du raisonnement un langage plein de chaleur, & de l'*Éloquence* pathétique un raisonnement plein de force. Ainsi, ces deux moyens se pénétroient l'un l'autre, & ne formoient, comme les solides & les fluïdes du corps humain, qu'un Tout vivant & animé. Ils avoient fait de l'exposition un tableau frapant & rapide ; & tout ce que l'imagination a de pouvoir sur l'âme, ils l'y employoient à l'ébranler. Ils avoient fait de la discussion, de la réfutation des moyens opposés, une lutte pressante, où tous les nerfs & tous les muscles de l'*Éloquence* étoient tendus, & durant laquelle ni l'adversaire ni le juge n'avoit le temps de respirer. Enfin lorsqu'ils sembloient avoir épuisé toute leur force à terrasser leur ennemi, on les voyoit se relever avec une vigueur nouvelle ; & c'étoit alors que se déployoient les grands ressorts du pathétique. Avoir instruit, prouvé, réfuté, n'étoit rien : il falloit émouvoir ; *In quo sunt omnia*, dit Cicéron.

Mais les caractères du pathétique étoient différents, selon les genres. Dans le sublime, il étoit véhément, fulminant, déchirant. Dans le tempéré, il étoit doux, insinuant, & modeste avec dignité. Dans l'humble, il étoit timide & suppliant ; il faisoit parler la prière ; il intéressoit la pitié ; il obtenoit de douces larmes. Il mesuroit dans tous les trois ses tentatives à ses forces, & ne tiroit ses mouvements que du fond même de la cause & des moyens qu'elle lui présentoit, évitant, comme des écueils, l'enflure & la déclamation.

Dans le genre délibératif, il avoit pour moyens le reproche, l'indignation, la menace : *le reproche* d'inaction, d'indolence, de lâcheté ; *l'indignation* pour des conseils perfides, honteux, ou funestes ; *la menace* des maux ou des périls dont il falloit sauver la république, & auxquels l'exposoit l'oubli de ses intérêts les plus chers, de son salut, & de sa gloire, *&c.*

Dans le genre démonstratif pour le blâme & pour la louange, comme dans le judiciaire pour l'accusation & pour la défense personnelle, il avoit pour moyens les plus vives peintures des vertus & des crimes, du foible dans l'oppression, de l'innocent dans le malheur, du grand homme persécuté & indignement outragé, de ses bienfaits, de ses services, de sa modeste simplicité, de sa dignité courageuse, de sa constance inaltérable, du bien qu'il auroit fait encore & qu'il gémissoit de n'avoir pas fait aux ingrats qui le poursuivoient, de la foule de gens de bien qui s'intéressoient à son sort, de l'orgueil de ses ennemis, de l'insolence de leur triomphe, de la bassesse de leur jalousie, de la noirceur de leurs complots, de leurs lâches persécutions & du succès qu'ils en espéroient, du funeste exemple que donnoit au monde la prospérité des méchants & la disgrace des gens de bien, *&c.*

Tels étoient les ressorts avec lesquels les orateurs grecs & romains renversoient les opinions, les inclinations, les résolutions d'une multitude assemblée. Aussi fesoient-ils leur étude la plus sérieuse de ces moyens de soulever & de calmer les passions. On peut le voir dans ces livres de Cicéron, que je ne cesserai de citer ; mais on peut le voir encore mieux dans l'usage qu'il a fait lui-même de ce grand art. *Voyez* ORATEUR, PATHÉTIQUE, PÉRORAISON.

L'homme *éloquent* n'est donc ni celui qui produit une longue suite d'idées, qui les classe, qui les enchaîne, qui les énonce avec clarté, justesse, & bienséance ; ni celui qui les agrandit en les dèvelopant ; ni encore celui qui les pare des grâces de l'Élocution, qui les anime par des figures, qui les colore par des images, & qui, par le charme du nombre, flatte l'oreille en même temps qu'il séduit l'imagination : c'est celui qui possède & met en œuvre tous ces talents ; & qui, en même temps, du côté de l'âme, connoît bien le fort & le foible ou du juge ou de l'auditoire, sait toucher à l'endroit sensible, & faire mouvoir à son gré tous les ressorts des passions.

Instruire est la première de ses fonctions ; mais elle lui est commune avec le philosophe, l'historien, *&c* : & toutes les fois qu'il ne s'agit que d'une vérité de fait ou de spéculation, qui n'intéresse que l'entendement & qui ne touche point aux affections de l'âme, quelque sensible & lumineuse qu'en soit l'exposition, quelque ingénieuse & pressante qu'en soit la preuve, ce n'est point là de l'*Éloquence*. Répandez-y toutes les fleurs d'une imagination brillante, toutes les grâces de l'esprit, tous les charmes du style : vous serez le plus agréable des rhéteurs, le plus séduisant des sophistes, le plus attrayant des philosophes ; vous ne serez pas *éloquent*. Ce n'est qu'autant que la

vérité a un côté moral, un intérêt humain, que l'*Éloquence* peut s'en saisir & la manier à son gré. Locke & Malebranche auroient été ridicules, s'ils avoient affecté le langage oratoire dans l'analyse des facultés de l'entendement humain, & dans leurs spéculations sur l'origine de nos idées. Les rhéteurs méconnoissoient leur art, lorsqu'ils fesoient pérorer leurs disciples sur la figure de la terre & sur la grandeur du soleil. Nos Académies l'ont méconnu de même, lorsque, pour leurs prix d'*Éloquence*, elles ont proposé des problêmes de Métaphysique, où il n'y avoit rien d'intéressant pour l'âme, & qui n'étoient pour l'esprit lui-même qu'un objet de curiosité.

Celui qui veut être *éloquent* sur une question générale & abstraite, doit donc savoir la passionner, je veux dire la rapprocher de nos affections morales, sous quelque rapport qui intéresse, ou tel homme, ou tels hommes, ou l'homme en général : alors il en fait une cause, & cette cause est susceptible des mouvements de l'*Éloquence*. Sans cela, tout ce que l'on fait pour l'animer n'est que de la déclamation.

Tant que l'on n'a recommandé aux femmes de nourrir leurs enfants, que comme un usage salutaire; ce précepte, réduit à ses raisons physiques, n'a eu rien de commun avec l'*Éloquence*. Rousseau l'a pris du côté moral; il a opposé la nature & les saints devoirs de la maternité à l'opinion, à l'usage, aux prétextes du luxe & de la mollesse; il en a fait un objet sacré : & il est devenu l'avocat de l'enfance & des bonnes mœurs.

Quoi de moins favorable à l'*Éloquence* que l'administration économique d'un État ? On en a fondé la théorie sur des principes d'humanité, d'équité, de bonne morale; & des calculs ont été *éloquents*. Celui de la durée moyenne de la vie est tristement & froidement aride sous la plume d'un naturaliste : qu'un homme *éloquent* s'en empare, & qu'il en fasse résulter la folie des longues espérances, des projets vastes, des tourments de l'ambition, des anxiétés de l'avarice, des prodigalités d'un temps si court, si précieux; cette vérité de spéculation s'anime & devient pathétique.

Il faut indispensablement des ennemis à l'*Éloquence*; & que l'auditeur soit en cause, ou qu'il ne soit que juge entre l'orateur & son antagoniste, on doit toujours par quelque endroit l'intéresser au succès du combat. C'est là le propre de l'*Éloquence*. Une opinion sans influence, un préjugé sans passion, n'est pas un adversaire digne d'elle; en passant elle le terrasse. Mais c'est aux affections humaines qu'elle réserve ses grands efforts; plus elles semblent indomptables, plus elle s'applaudit d'avoir à les dompter : on croit voir le chien d'Alexandre, qui demeure tranquile & couché sur l'arène, tant qu'on ne lui oppose que des animaux ordinaires, & qui se lève & s'anime au combat, dès qu'il voit paroître un lion.

L'*Éloquence*, qui, sur toute chose, doit savoir instruire & prouver, ne se réduit donc pas à ces moyens vulgaires; quelquefois même ils lui sont inutiles, & l'évidence ou du fait ou du droit ne lui laisse rien à prouver. Dans la défense de Ligarius, Cicéron convenoit de tout. Mais il falloit fléchir César; il falloit lui faire trouver plus de gloire & plus de plaisir dans l'exercice de sa clémence que dans l'usage de son pouvoir. Que fait l'orateur ? Il ne s'arrête pas à prouver à César qu'il est plus beau & plus digne de lui de pardonner que de punir; c'est par l'endroit sensible qu'il l'attaque. *Oter la vie*, lui dit-il, *est un pouvoir que l'homme partage avec les plus féroces & les plus vils des animaux : l'accorder & la conserver, c'est ce qui l'approche des dieux.* Il lui fait l'éloge le plus touchant de la clémence; & c'est à la peinture ravissante & sublime de la plus belle des vertus, que le décret lui tombe de la main.

Il est des causes dont le succès tient uniquement à la preuve ou du fait ou du droit, & dans lesquelles les relations morales, les affections humaines, rien qui touche à l'âme du juge ou de l'auditeur ne sauroit influer; celles-là sont évidemment inaccessibles à l'*Éloquence*; ce n'est que de la plaidoirie.

Supposez, par exemple, que la querelle de Clodius & de Milon se fût passée entre deux hommes du commun; tout se fût réduit à savoir lequel des deux avoit attaqué l'autre & lui avoit tendu des embuches : alors sans doute l'adresse & la vigueur du raisonnement eût été le talent nécessaire à la cause, mais il n'eût fallu pour cela qu'un habile dialecticien; & ce n'est qu'autant que Milon a été jusques là un citoyen recommandable, & Clodius un scélérat, que le génie de l'orateur, après avoir épuisé les ressources du raisonnement dans la preuve, a pu déployer avec *Éloquence* les grands ressorts de l'émotion.

Par la même raison, de deux causes contraires, l'une doit être naturellement plus que l'autre avantageuse à l'*Éloquence*; & il s'en faut bien que ce soit toujours celle dont le bon droit est le plus apparent, & pour laquelle tous les esprits sont d'abord le mieux disposés. Contre l'évidence absolue, il n'y a peut-être point d'*Éloquence*; mais pour l'évidence absolue, il y en auroit encore moins. C'est au milieu du doute & des difficultés que l'art de l'orateur s'exerce & se signale; & son grand avantage est d'avoir de grands obstacles à surmonter. Le difficile, qui n'est pas impossible, est le beau champ de l'*Éloquence*.

Ainsi, dans les questions problématiques, ce n'est pas toujours l'avantage de la vérité qu'elle cherche, mais l'avantage de l'intérêt.

Que les Sciences & les Lettres ayent fait du bien à l'humanité, celui qui le soutient n'a presque rien d'intéressant à dire : une amplification

froide & quelques beaux dèvelopements ſont tout ce qu'il en peut tirer; & avec une élocution brillante, il n'y ſera qu'un bon rhétoricien. Au contraire, que l'on ſoutienne que les Sciences & les Lettres ont été nuiſibles au genre humain, il n'y a qu'un ſophiſme à tourner, à manier avec adreſſe, pour donner le change aux eſprits, & pour faire de ce paradoxe une thèſe très-*éloquente*. On y rappellera tous les temps où les Lettres & les Sciences ont fleuri: & comme ces temps ſont auſſi des temps d'opulence & de luxe, d'ambition & d'avarice, de molleſſe & de corruption; ce rapport de coëxiſtence jetera la confuſion entre les effets & les cauſes; on attribuera au progrès des lumières les ſuites naturelles de la proſpérité; & tous les maux que les richeſſes, l'oiſiveté, l'orgueil, la cupidité ont produits, on les fera retomber ſur les Lettres; on déguiſera la misère & l'abrutiſſement de l'homme ſauvage; on diſſimulera la férocité, l'atrocité de l'homme barbare; & défenſeur de la nature dans ſon état de liberté, d'égalité, d'indépendance, on aura mis l'*Éloquence* aux priſes avec toutes les paſſions qu'engendre la ſociété. Voilà comment d'une queſtion un homme adroit fait une cauſe, & nous diſtrait des vices de la preuve par l'intérêt dont il anime des ſophiſmes ingénieux.

Entre le froid raiſonnement & les mouvements pathétiques, il eſt une *Éloquence* douce, qu'on appelle Inſinuation. Ce fut à ce talent de ménager, d'apprivoiſer, de ſe concilier les eſprits, que Cicéron dut l'étonnant ſuccès de l'Oraiſon contre la loi agraire: & c'eſt le genre le plus convenable & le plus néceſſaire au Barreau moderne; non pas pour ſéduire les juges, mais pour ne jamais les bleſſer, ni dans leurs opinions, ni dans leurs ſentiments; danger auquel des cauſes délicates, ou odieuſes en apparence, expoſeroient ſouvent un plaideur inconſidéré.

La Magiſtrature eſt encore parmi nous l'ordre de la ſociété où les mœurs ſont les plus ſévères; & le Public, devant ſes tribunaux, prend ſon eſprit & devient lui-même délicat ſur les bienſéances. Or dans preſque toutes les grandes cauſes les bienſéances ſont compromiſes. C'eſt une femme qui ſe plaint des duretés, des violences, des déſordres de ſon époux; c'eſt un fils méconnu ou déshérité par ſon père; c'eſt une fille dépouillée ou déſavouée par ſa mère; c'eſt un homme foible & obſcur que le crédit & la mauvaiſe foi d'un homme en dignité font périr de misère & réduiſent au déſeſpoir. Alors, ſans perdre de ſa force, l'*Éloquence* a beſoin de prudence & d'adreſſe; & plus l'orateur ſe réſervé de véhémence & de vigueur, pour faire ſentir à l'homme injuſte, ou à l'homme dénaturé, les cruautés dont il l'accuſe, plus il doit ſe montrer timide, reſpectueux, craintif avant que de les révéler: ce ne doit être que l'excès & la violence du mal qui lui arrachent des plaintes. La modeſtie d'une épouſe, le reſpect d'un enfant, ſa piété, ſon amour même, doivent tour à tour adoucir l'amertume de ſes reproches, & augmenter celle de ſes regrets: ſans ceſſe approfondir la plaie, & ſans ceſſe y verſer du baume; tel eſt l'artifice de cette *Éloquence*, qui ſemble vouloir tout adoucir, & qui ne diſſimule rien. *Voyez* INSINUATION.

Cette *Éloquence* règne avec moins d'artifice dans tous les écrits vertueux qui ont du charme & de l'intérêt. C'eſt l'*Éloquence* du Télémaque. Elle n'a point ces mouvements paſſionnés qui ſont pour l'orateur comme ſes forces de réſerve, ſes machines pour ébranler & renverſer les grands obſtacles, ou, comme les appelle Cicéron, ſes *torches* pour tout embraſer, *dicendi faces*. Mais auſſi l'*Éloquence* n'a-t-elle pas toujours des boulevarts à ruiner, ni un incendie à répandre. Sans exciter dans les eſprits, ni la terreur, ni la compaſſion, ni l'indignation, ni la colère, ni la haîne, ni l'ardeur du reſſentiment, du dépit, & de la vengeance, ni les ſoulèvements de l'orgueil irrité, ni les ſecrets murmures de l'envie; elle ſait nous mener, par des pentes imperceptibles, au but de la perſuaſion; & cette douce violence qu'elle fait à l'opinion, à l'inclination, à la volonté même, n'en eſt pas moins inévitable: c'eſt une plus douce magie, mais dont le charme ôte juſqu'à l'envie de ne pas s'y laiſſer ſurprendre, & qui ne laiſſe ni prévoir ni craindre ſes enchantements. Cette *Éloquence*, dont le juge même le plus intègre & le plus ſage ne ſe méfie pas aſſez; cette *Éloquence* des ſyrènes, contre laquelle il ne faut pas moins que les précautions d'Ulyſſe, tient au moins la ſeconde place parmi les talents de l'orateur, & met le genre tempéré bien près du genre pathétique & ſublime. L'homme pleinement *éloquent* eſt donc celui qui, non ſeulement dans différentes cauſes, mais dans la même cauſe, ſur le même ſujet, ſelon l'effet qu'il veut produire, ſait employer l'un & l'autre moyen & les employer à propos.

Ainſi, lorſqu'on a dit que l'*Éloquence* étoit dans l'âme, on a dit une vérité; mais on ne l'a dite qu'à demi. L'*Éloquence* eſt dans l'âme comme la force du corps eſt dans les muſcles. Mais l'adreſſe & l'agilité ſont pour la force des avantages: l'une lui apprend à ſe déployer habilement; l'autre, avec promptitude: & comme l'athlète bien exercé, qui ſait prendre ſes temps, choiſir ſes attitudes, & régler tous ſes mouvements, ne perd aucun de ſes efforts, tandis qu'un adverſaire plus robuſte que lui ſe fatigue & s'épuiſe en vain; de même l'orateur qui ſait ménager ſes moyens, les diriger, en faire uſage, finit par terraſſer celui qui prodigue au haſard & ſans réſerve tous les ſiens.

On a dit que l'*Éloquence* n'étoit jamais que momentanée: c'eſt ce que je ne puis penſer. Dans un écrit philoſophique où la raiſon domine, & qui donne rarement lieu au langage du ſentiment, plus rarement encore aux mouvements de l'âme, l'*Éloquence* n'aura que des moments, j'en conviens. Il eſt vrai de même que, dans l'Hiſtoire,

les traits, les morceaux d'*Éloquence* ne brillent que par intervalle, & comme des éclairs rapides & brûlants ; mais ces traits sont de l'*Éloquence*, & ne sont pas l'*Éloquence*. Celle-ci est un art comme l'Architecture, & son ouvrage est un édifice.

Un ligueur va tuer le cardinal de Retz d'un coup de pistolet. *Ah ! malheureux, si ton père te voyoit !* lui dit le cardinal ; & ces mots, inspirés par le génie de la nécessité, désarment l'assassin. *Misérable ! oserois-tu bien tuer Caïus-Marius ?* dit d'un air & d'une voix terrible cet illustre proscrit au gaulois qui va le fraper ; & le gaulois épouvanté s'enfuit en criant, *Je ne puis tuer Caïus-Marius.* Ainsi, lorsque l'effet de l'*Éloquence* doit être soudain & rapide, elle réside dans quelques mots ; & c'est alors qu'elle est sublime.

Derar est mort ! s'écrioient les arabes, éperdus de frayeur d'avoir vu tomber leur Général. *Qu'importe que Derar soit mort ?* leur dit Rafi, l'un de leurs capitaines ; *Dieu est vivant & vous regarde* ; & il les ramène au combat.

Mes enfants, les blancs vous regardent, disoit le marquis de Saint Pern à Crevelt, en parcourant la ligne des grenadiers de France, exposés au feu du canon ; & aucun d'eux ne remua.

Ce sont là sans doute des traits d'*Éloquence*, des mots sublimes, si l'on veut : mais ces mots, ces traits *éloquents*, qui ont suffi quelquefois pour soulever un peuple, pour rallier une armée, pour faire tomber le poignard de la main d'un scélérat, n'auroient pas suffi à Cicéron pour amener le peuple romain à renoncer au partage des terres, ni à Démosthène pour soulever les athéniens contre Philippe, ni à Massillon pour produire l'effet du sermon du pécheur mourant ou du petit nombre des élus.

Une passion violente se réprime par un mouvement de passion plus violent encore ; & ce n'est pas ce que l'*Éloquence* a de plus difficile à faire : c'est aux passions sourdes & lâches, comme l'envie & la peur, qu'elle a de la peine à opposer, ou des stimulants assez forts, ou des contrepoisons d'une vertu assez active. C'est pour ranimer des cœurs éteints, pour rendre l'espérance à des âmes rebutées par le malheur, la résolution à des esprits glacés, le courage à des hommes abattus de mollesse ; c'est pour faire sentir l'aiguillon de la honte & celui de la gloire, à des peuples dont la seule ressource est l'audace & le désespoir ; c'est pour tirer un auditoire, une multitude assemblée, d'un état d'indolence, de stupeur, ou de léthargie, & la porter à l'instant à de grandes résolutions ; c'est pour forcer l'orgueil jaloux à fléchir devant le mérite, & l'envie à lui pardonner, que l'*Éloquence* même aura besoin de rassembler toutes ses forces : & ce n'est point avec quelques mots ; c'est par une longue suite de mouvements & par une impulsion pareille à celle du torrent qui ébranle & ruine sa digue avant de la renverser, qu'elle peut parvenir à vaincre ces obstacles. Cependant elle n'est encore aux prises qu'avec la nature ; que sera-ce lorsqu'elle aura, non seulement les passions & les vices du cœur humain à combattre & à surmonter, mais une *Éloquence* opposée, insidieuse ou véhémente, qui aura su captiver, ranger de son parti les affections du cœur humain, & ses passions, & ses vices ? Certes, il est impossible d'imaginer une épreuve où l'art (je ne dis pas assez, car aucun art n'y peut suffire), où le génie & l'art réunis au plus haut degré d'intelligence & de vigueur trouvent mieux à se signaler. Or telles sont, dans leur plénitude, les fonctions de l'*Éloquence*. Et de là vient que l'orateur Antoine, après s'en être fait un modèle intellectuel aussi accompli qu'il avoit pu le concevoir, disoit n'avoir jamais connu d'hommes pleinement *éloquents*.

Il est donc vrai que, dans l'œuvre oratoire, ce talent d'agir à la fois sur les esprits & sur les âmes, ne se réduit pas à quelques mots épars, à quelques élans passagers ; qu'il consiste à tout disposer pour produire un effet commun, à tout diriger vers un but & vers le but qu'on se propose. Ainsi, que le génie invente les moyens ; que l'art, qui n'est que le bon sens éclairé par l'expérience, les distribue & les employe ; que l'esprit & l'âme s'accordent pour faire concourir ensemble tout ce que l'un a de lumières, tout ce que l'autre a de chaleur ; que l'insinuation se glisse dans la preuve ; que le pathétique l'anime ; que la preuve, à son tour & réciproquement, communique sa force au pathétique & donne plus d'accès à l'insinuation : l'œuvre oratoire ne sera plus qu'une machine bien composée, dont toutes les pièces, également finies, étroitement liées & engrainées l'une dans l'autre, contribueront à exécuter une seule & même action. *Voyez* ÉLOQUENCE POÉTIQUE, ORATEUR, PATHÉTIQUE, PREUVE, *&c.* (*M. MARMONTEL.*)

ENTHOUSIASME, s. m. En parlant de l'imagination, j'ai donné une idée de l'*Enthousiasme* poétique. Je ne ferai ici que la déveloper & l'étendre à toutes les productions de l'esprit qui supposent, ou une illusion profonde du côté de l'imagination, ou une violente émotion du côté de l'âme. *L'Enthousiasme*, dit Plutarque, *étoit l'effet de cet esprit divin qui s'emparoit de la Pythonisse :* de là l'*Enthousiasme* des poètes qui se prétendoient inspirés.

C'étoit à l'Ode que l'*Enthousiasme* sembloit appartenir ; & cependant rien de plus rare, même chez les Anciens, que des odes où l'imagination & l'âme du poète soient frapées de ce délire. A peine en trouvons-nous un seul exemple dans Pindare ; & les plus belles odes d'Horace, *Cœlo tonantem*, &c, *Delicta majorum*, &c, portent plus tôt le caractère d'une éloquence véhémente, que de l'ivresse poétique. Il est bien vrai que les

images & les mouvements de l'âme s'y succèdent rapidement, mais sans aucun désordre; & dans celles où le poète affecte du délire, *Justum & tenacem*, &c, *Descende cœlo*, &c, c'est plus tôt le délire d'une imagination exaltée, que celui d'une âme profondément émue. Or c'est ici l'espèce d'*Enthousiasme* le plus favorable au génie & le plus fécond en beautés,

L'*Enthousiasme*, dans l'écrivain, est donc un délire factice, ou une passion volontaire : un délire, lorsque, par l'attention & la contention de l'esprit, on se frape soi-même de l'image de son objet presque aussi vivement & aussi fortement qu'on le seroit de la réalité; une passion, lorsqu'en se pénétrant de la situation, du caractère, des sentiments du personnage qu'on fait agir & parler ou à la place duquel on se met soi-même, on parvient à lui ressembler comme si on avoit pris son âme.

J'ai entendu dire au fameux comédien Garrick, qu'à Londres, à l'hôpital des fous, il avoit vu un malheureux père, dont toute la folie consistoit à se retracer sans cesse le moment où, du haut d'un balcon, en jouant avec son enfant qu'il tenoit dans ses bras, il l'avoit laissé tomber dans la rue & l'avoit vu écrasé sous ses ieux. Il croyoit le tenir encore : il le pressoit contre son sein, le regardoit de l'œil le plus tendre, lui sourioit, le caressoit; & tout à coup, par un tressaillement terrible, exprimant l'action de la chute, il jetoit un cri déchirant & s'abîmoit dans sa douleur. Cette pantomime, que le malheureux répétoit à toutes les heures, & que Garrick imitoit si bien qu'on n'en pouvoit soutenir la vûe, nous fait sentir combien l'*Enthousiasme* peut ressembler à la folie. Car c'est presque ainsi que le poète s'affecte de ce qu'il veut feindre; & son *Enthousiasme* est pour le moment une affection presque aussi profonde que si la cause en étoit véritable. Il est ému, saisi, tremblant; son cœur se serre, ses larmes coulent, il frémit d'horreur, il s'enflamme ou de colère ou de vengeance, il se transporte d'indignation, il est suffoqué de douleur; rien de tout ce qui l'environne ne le distrait, ne le détrompe; son âme est toute à son objet; & cette fixité d'idée, cette tension de tous les organes du sentiment occupés d'un objet unique, cette situation, dis-je, si elle étoit continue & indépendante de sa volonté, ne seroit autre chose que folie ou fureur.

Le peintre Vernet, sur un vaisseau battu d'une horrible tempête, s'étant fait attacher au mât, & tout occupé à dessiner le mouvement des vagues, leurs replis, leur écume, & les feux de la foudre, qui, à sillons redoublés, déchiroient le sein des nuages, ne cessoit de crier à chaque instant : *Ah! que cela est beau!* tandis qu'autour de lui tout frémissoit du danger qu'il ne voyoit pas. Telle est la préoccupation de l'esprit dans l'*Enthousiasme* : celle de l'âme est encore plus forte; & c'est de cette illusion profonde & absorbante que sortent ces grandes pensées, ces mouvements extraordinaires & pourtant naturels, ces traits inouïs & sublimes, dont la vérité nous saisit & nous pénètre en même temps que leur nouveauté nous étonne, & qui sont les prodiges du génie inventeur.

Telle devoit être la situation de l'âme de Milton, lorsqu'il fesoit dire à Satan, parlant de Dieu : *Il nous a rendus si malheureux, que nous n'avons plus à le craindre. Il est le Dieu du bien, & moi je serai le Dieu du mal.* Il falloit être Satan lui-même par la pensée, pour inventer son imprécation au Soleil; il falloit le voir, comme réellement sortir de l'abîme enflammé, pour le peindre *élevant son front cicatrisé par la foudre.*

Mais sans parler d'un merveilleux aussi transcendant & aussi rare, il falloit être Camille elle-même, pour inventer ses imprécations; Orosmane, pour exprimer les transports de sa jalousie; Hermione, pour s'agiter de ces mouvements tumultueux d'amour, de dépit, de vengeance, & de douce compassion.

Où suis-je? qu'ai-je fait? que dois-je faire encore?
Quel transport me saisit? quel chagrin me dévore?
Errante & sans dessein, je cours dans ce palais:
Ah! ne puis je savoir si j'aime ou si je hais?
Le cruel! de quel œil il m'a congédiée,
Sans pitié, sans douleur au moins étudiée!
Ai-je vu ses regards se troubler un moment?
En ai-je pu tirer un seul gémissement?
Muet à mes soupirs, tranquile à mes alarmes,
Sembloit-il seulement qu'il eût part à mes larmes?
Et je le plains encore & pour comble d'ennui,
Mon cœur, mon lâche cœur s'intéresse pour lui!
Je tremble au seul penser du coup qui le menace;
Et prête à me venger, je lui fais déja grâce!
Non, ne révoquons point l'arrêt de mon courroux;
Qu'il périsse : aussi bien il ne vit plus pour nous.
Le perfide triomphe & se rit de ma rage;
Il pense voir en pleurs dissiper cet orage;
Il croit que, toujours foible & d'un cœur incertain,
Je parerai d'un bras les coups de l'autre main.
Il juge encore de moi par mes bontés passées.
Mais plus tôt le perfide a bien d'autres pensées :
Triomphant dans le temple, il ne s'informe pas
Si l'on souhaite ailleurs sa vie ou son trépas;
Il me laisse, l'ingrat! cet embarras funeste.
Non, non, encore un coup, laissons agir Oreste.
Qu'il meure, puisqu'enfin il a dû le prévoir;
Et puisqu'il m'a forcée enfin à le vouloir.
A le vouloir! Eh! quoi! c'est donc moi qui l'ordonne?
Sa mort sera l'effet de l'amour d'Hermione!
Ce prince, dont mon cœur se fesoit autrefois
Avec tant de plaisir redire les exploits,
A qui même en secret je m'étois destinée
Avant qu'on eût conclu ce fatal hymenée!

Je

Je n'ai donc traversé tant de mers, tant d'États,
Que pour venir si loin préparer son trépas,
L'assassiner, le perdre ? *&c.*

On semble avoir, dans tous les temps, réservé l'*Enthousiasme* à la Poésie. Mais l'orateur n'a-t-il jamais lui-même aucune illusion à se faire, aucun personnage à revêtir qui ne soit pas le sien ? Et lorsque, chargé de la cause d'un malheureux, il va exciter en sa faveur l'indignation, la compassion, ou d'un juge ou de tout un peuple, est-il naturellement assez ému ? l'est-il comme il le veut paroître ? & n'a-t-il jamais besoin lui-même de se transformer, comme le poète, pour se mettre à la place de son client ? La péroraison pour Milon n'est-elle pas une scène aussi artificiellement conçue que celle de Priam aux pieds d'Achille ? & pour l'écrire avec tant d'éloquence, n'a-t-il pas fallu que Cicéron ait su s'affecter, s'émouvoir, se passionner, ainsi qu'Homère ? Éprouvoit-il, dans l'état naturel de son esprit & de son âme, tous les mouvements qu'il exprime ? & dans cette supposition si éloquente, où il introduit Milon, s'écriant : « Oui, Citoyens, c'est moi qui ai tué Clodius ; » ses fureurs, que nous n'avions pu réprimer, ni par » nos lois, ni par la sévérité de nos jugements, » ce fer & cette main les ont écartées de vos » têtes. C'est par moi que le droit, l'équité, les » lois, la liberté, la pudeur, l'innocence sont » en sûreté dans notre ville, *&c* ». Lorsque, s'adressant aux choses saintes que Clodius avoit violées, il s'écrie : « C'est vous que j'atteste & » que j'implore, Collines des albains, Bois sacrés, » Autels antiques & toujours révérés, que sa dé» mence a renversés & détruits, pour élever sur » vos ruines les monuments de son luxe insensé ». Lorsqu'il met en scène son client, & qu'il le fait parler avec une dignité si touchante, ou qu'il prend lui-même la place de Milon, & semble vouloir se dévouer pour lui : *Nunc me una consolatio sustentat, quod tibi, T. Anni, nullum à me amoris, nullum studii, nullum pietatis officium defuit. Ego inimicitias potentium pro te appetivi : ego meum sæpe corpus & vitam objeci armis inimicorum tuorum : ego me plurimis pro te supplicem abjeci : bona, fortunas meas ac liberorum meorum in communionem tuorum temporum contuli. Hoc denique ipso die, si qua vis est parata, si qua dimicatio capitis futura, deposco. Quid jam restat ? quid habeo quod dicam, quod faciam pro tuis in me meritis, nisi ut eam fortunam, quæcumque erit tua, ducam meam ? Non recuso, non abnuo ; vosque obsecro, Judices, ut vestra beneficia, quæ in me contulistis, aut in hujus salute augeatis, aut in ejusdem exitio occasura esse videatis.* Peut-on, dans ces images & dans ces mouvements, méconnoître cette action de l'âme sur elle-même, & cette faculté qu'elle a d'exalter ses sentiments & ses pensées, qui est le caractère de l'*Enthousiasme* ?

Il est bien vrai que, dans le poète, il n'a qu'un objet fantastique & qu'il suppose l'illusion ; au lieu que, dans l'orateur, c'est la réalité, c'est la vérité qui l'anime : mais soit la vérité, soit la feinte, ni l'une ni l'autre ne produiroient dans la pensée & le sentiment ce degré d'énergie, de chaleur, & de véhémence, sans l'attention profonde que le génie & l'âme donnent à leur objet lorsqu'ils veulent s'en pénétrer.

L'*Enthousiasme* est donc volontaire dans l'orateur comme dans le poète ; & l'orateur lui-même a souvent besoin, pour se rendre présente la vérité dans toute sa force, de réaliser, comme le poète, l'objet de sa pensée, de croire voir ce qu'il ne voit pas, d'animer ce qui ne peut l'être, de revêtir un caractère qui n'est pas le sien, d'emprunter une âme étrangère, en un mot, de se transformer par un effort d'illusion qui ne diffère plus en rien de l'*Enthousiasme* poétique.

Que si l'on veut, pour le mieux concevoir, s'en faire une image familière, on n'aura qu'à se rappeler ce qu'on a cent fois éprouvé soi-même au spectacle. Dans l'illusion où l'on est plongé, on oublie presque absolument tout ce qui pourroit la detruire ; on est transporté en idée dans le lieu de la scène ; on se croit présent à l'action : ce n'est plus l'actrice & l'acteur que l'on voit ; c'est Cléopâtre, Antiochus, Rodogune ; on croit même voir le poison dans la coupe ; on frémit au moment où Antiochus l'approche de ses lèvres ; & ceux qui, comme les enfants, ont l'imagination plus vive, sont prêts à lui crier que la coupe est empoisonnée. La même chose à peu près arrive autour de la chaire d'un orateur, lorsque, par des figures hardies & frapantes, il rend comme présente aux ieux quelque vérité redoutable. Lorsque Massillon prêcha pour la première fois son fameux sermon du petit nombre des élus, il y eut un endroit, dit Voltaire, où un transport de saisissement s'empara de tout l'auditoire ; presque tout le monde se leva à moitié par un mouvement involontaire, le murmure d'acclamation & de surprise fut si fort, qu'il troubla l'orateur.

Or cette préoccupation presque absolue de la pensée, cette émotion profonde des esprits & de l'âme, que vous cause l'impression de la vérité que le poète représente, ou de la vérité que l'orateur exprime, supposez-la dans le poète, dans l'orateur lui-même au moment qu'il compose & qu'il s'est pénétré de son objet ; c'est ce dernier degré d'illusion que l'on appelle *Enthousiasme*, & il s'opère à peu près de même. Car on peut alors considérer l'imagination de l'auteur, comme le théâtre où le tableau se peint, où l'action se représente ; & son âme, comme le spectateur qui se livre à l'illusion & qui s'affecte vivement des passions qui animent la scène. Ainsi, dans ces moments, l'homme de génie est comme double ; & il ressemble au sculpteur de la Fable, à la fois trompeur & trompé.

On appelle aussi *Enthousiasme* le délire ou la passion véritable qui se communique d'un homme à l'autre, & quelquefois à tout un peuple, lorsqu'une imagination exaltée se rend maitresse des esprits, & qu'ils sont violemment émus des tableaux qu'elle leur présente : & on le dit également des effets de l'erreur & de ceux de la vérité ; plus souvent même de l'erreur, parce que le mensonge a plus souvent recours à l'Éloquence passionnée. Mahomet a fait des *enthousiastes*, Socrate n'en fit point. De grands exemples ou de grandes leçons inspirent pourtant quelquefois l'*Enthousiasme* de la vertu & de la gloire. L'esprit de la secte stoïque fut l'*Enthousiasme* de la vertu. Le génie de l'ancienne Rome fut l'*Enthousiasme* de la patrie. (*M. MARMONTEL*.)

ÉPITHÈTE. s. f. En Éloquence & en Poésie on appelle *Épithète* un adjectif, sans lequel l'idée principale seroit suffisamment exprimée, mais qui lui donne ou plus de force, ou plus de noblesse, ou plus d'élévation, ou quelque chose de plus fin, de plus délicat, de plus touchant, ou quelque singularité piquante, ou une couleur plus riante & plus vive, ou quelque trait de caractère plus sensible aux ieux de l'esprit.

Un adjectif, sans lequel l'idée seroit confuse, incomplète, ou vague, & qui ne fait que l'éclaircir, la décider, la circonscrire, n'est donc pas ce qu'on entend par une *Épithète*. Ainsi, lorsqu'on dit, par exemple, *L'homme juste est en paix avec lui-même & avec les autres ; L'homme sage est libre dans les fers : juste* & *sage* sont des adjectifs, mais ne sont pas des *Épithètes*. Celles-ci sont dans le langage oratoire & poétique, comme sont, dans l'usage de la vie, ces biens surabondants, & dont Voltaire a dit,

Le superflu, chose très-nécessaire.

Mais ce luxe d'expression a ses bornes tout comme l'autre ; & une *Épithète* qui, dans le style, ne contribue à donner à la pensée, ni plus de beauté, ni plus de force, ni plus de grâce, est un mot parasite : *obstat quidquid non adjuvat* ; c'est un principe universel qu'il ne faut jamais perdre de vûe dans l'usage des *Épithètes*. Lorsqu'elles sont froides ou surabondantes, elles ressemblent à ces brasselets & à ces colliers qu'un mauvais peintre avoit mis aux Grâces.

Quelques exemples vont faire distinguer les *Épithètes* bien ou mal employées.

Description du lit du trésorier de la Sainte-Chapelle, dans le Lutrin.

Dans le réduit *obscur* d'une alcove *enfoncée*,
S'élève un lit de plume *à grands frais amassée*.
Quatre rideaux *pompeux*, par un double contour,
En défendent l'entrée à la clarté du jour.
Là, parmi les douceurs d'un *tranquile* silence,
Règne sur le duvet une *heureuse* indolence.
C'est là que le prélat, muni d'un déjeûner,
Dormant d'un *léger* somme, attendoit le dîner.
La jeunesse *en sa fleur* brille sur son visage ;
Son menton sur son sein descend à double étage ;
Et son corps *ramassé* dans sa *courte* grosseur,
Fait gémir les coussins sous sa *molle* épaisseur.

Dans ce modèle de la versification françoise, on voit qu'aucune des *Épithètes* que j'indique n'étoit absolument nécessaire au sens, mais qu'il n'y en a pas une qui n'ajoûte à l'image.

Récit de la mort d'Hippolyte, dans la tragédie de Phèdre.

Ses *superbes* coursiers qu'on voyoit autrefois,
Pleins d'une ardeur si noble, obéïr à sa voix,
L'œil morne maintenant *& la tête baissée*,
Sembloient se conformer à sa *triste* pensée.
Un *effroyable* cri, sorti du sein des flots,
Des airs en ce moment a troublé le repos ;
Et du sein de la terre une voix *formidable*
Répond, en gémissant, à ce cri *redoutable*.
Jusqu'au fond de nos cœurs notre sang s'est glacé :
Des coursiers *attentifs* le crin s'est hérissé.
Cependant sur le dos de la plaine *liquide*
S'élève à gros bouillons une montagne *humide* :
L'onde approche, se brise, & vomit à nos ieux
Parmi des flots d'écume un monstre *furieux*.
Son front *large* est armé de cornes *menaçantes*,
Tout son corps est couvert d'écailles *jaunissantes* :
Indomptable taureau, dragon *impétueux*,
Sa croupe se recourbe en replis *tortueux*.

Parmi les *Épithètes* dont ces vers sont remplis, les unes sont nécessaires, comme *liquide* & *humide*, sans lesquels *plaine* & *montagne* ne diroient rien ; ce ne sont là que des adjectifs : les autres, moins indispensables, ne laissent pas de tenir encore au caractère de l'image & de la situation, comme *triste*, *pensif*, l'*œil morne*, *la tête baissée*, des coursiers *attentifs*, un monstre *furieux* : les autres sont surabondantes, comme *larges*, *menaçantes*, *jaunissantes*, *impétueux*, & *tortueux*. Mais celles-ci donnent encore plus de couleur & de force au tableau ; & dans une description épique, il est incontestable qu'elles feroient beauté. C'est ainsi que Virgile a peint les deux serpents qui vont étouffer Laocoon & ses enfants :

. . . Immensis *orbibus angues*
Incumbunt pelago, *pariterque ad littora tendunt* :
Pectora quorum inter fluctus arrecta, *jubæque*
Sanguineæ *exuperant undas* ; *pars cætera pontum*
Ponè legit, *sinuatque* immensa *volumine terga*.
Fit sonitus spumante *salo* : *jamque arva tenebant*,
Ardentesque *oculos*, suffecti sanguine & igni,
Sibila *lambebant linguis* vibrantibus *ora*.

Et puisqu'il s'agit d'*Épithètes*, on peut voir que, dans ces vers inimitables, il n'y en a pas une qui ne soit un coup de pinceau. Mais dans la bouche de Théramène, dans le langage de la douleur, & surtout dans la situation de Thésée, on peut douter que des détails si poètiques soient à leur place. En général, l'emploi des *Épithètes* dépend des convenances; & celles qui seroient placées dans la bouche du poète, ou de tel personnage dans telle situation, ne le seroient pas dans la bouche de tel autre, ou dans telle autre circonstance. L'apropos en fait la beauté; & leur justesse est relative aux personnes, aux temps, à l'idée, à l'image, au sentiment que l'on exprime, au degré d'intérêt dont on est animé, à l'état de tranquilité ou d'agitation où se trouvent l'esprit & l'âme, ou de celui qui parle, ou de ceux qui l'écoutent.

Dans les écrits où l'imagination domine, tout ce qui donne à ses peintures plus d'éclat, de richesse, & de magnificence, est naturellement placé. Mais quand la passion vient se saisir de toutes les facultés de l'âme & l'occuper de son objet unique, tout ce qui n'ajoûte pas à l'intérêt de l'expression lui est étranger. Elle rebute les mots de pure ostentation, elle dédaigne le soin de plaire. Son unique soulagement est de se répandre au dehors. L'*Épithète* qui l'aide à s'exprimer lui est précieuse; celle qui ne feroit que la distraire, la ralentir, la refroidir, la géneroit; &, comme Phèdre, la nature diroit alors:

Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent!

Il ne faut donc pas être surpris si la Poésie dramatique, & singulièrement la Poésie pathétique, admet moins d'*Épithètes* que la Poésie épique & que la Poésie lyrique. Le génie de celle-ci est une imagination exaltée; le génie de l'autre est une âme profondément émue & absorbée dans son objet. L'une admet donc tout ce qui peint; l'autre n'admet que ce qui touche.

Mais lors même que le poète livré à son imagination n'a d'autre intérêt que de peindre, chaque *Épithète* qu'il emploie doit être comme un trait qui ajoûte à sa peinture une nuance, une beauté nouvelle. Si la touche en est inutile ou mal-adroite, elle y fait tache, au lieu de l'embellir.

Et des fleuves françois les eaux *ensanglantées*
Ne portoient que des morts aux mers *épouvantées*.

Rien de plus juste & de plus frapant que ces deux *Épithètes*: & quoique l'image fût déja terrible, simplement exprimée ainsi, Les eaux des fleuves françois ne portoient aux deux mers que des morts; ces eaux *ensanglantées*, ces mers *épouvantées* font une image plus colorée; plus animée, & plus touchante. Mais dans cette comparaison, d'ailleurs si heureuse & si rare,

Belle Aréthuse, ainsi ton onde *fortunée*
Roule au sein furieux d'Amphitrite *étonnée*,
Un cristal toujours *pur* & des flots toujours *clairs*,
Que jamais ne corrompt l'amertume des mers;

quoique l'*Épithète* d'*étonnée* présente une idée à l'esprit, on peut croire que le poète l'auroit sacrifiée à la précision, s'il n'eût fallu l'accorder à la rime; & la même nécessité lui a fait répéter l'image d'*un cristal toujours pur* dans celle des *flots toujours clairs*.

Rousseau, dans ses odes, a fait de l'*Épithète* l'un des plus riches ornements de son style, comme dans cette apostrophe à l'Avarice, qui, du reste, seroit plus juste, si elle s'adressoit à la Cupidité.

Oui, c'est toi, Monstre *détestable*,
Superbe tyran des humains,
Qui seul du bonheur *véritable*
A l'homme as fermé les chemins.
Pour appaiser sa soif *ardente*,
La terre, *en trésors abondante*,
Feroit germer l'or sous ses pas;
Il brûle d'un feu sans remède,
Moins *riche* de ce qu'il possède
Que *pauvre* de ce qu'il n'a pas.

Mais la rime lui a souvent fait employer des *Épithètes* surabondantes.

Comme un tigre *impitoyable*
Le mal a brisé mes os,
Et sa rage *insatiable*
Ne me laisse aucun repos.
Victime *foible* & *tremblante*,
A cette image *sanglante*
Je soupire nuit & jour;
Et dans ma crainte *mortelle*,
Je suis comme l'hirondelle
Sous les griffes du vaûtour.

L'on sent bien que la *rage insatiable* du *tigre impitoyable* fait une redondànce de style; que l'*image sanglante* n'est que pour la rime; & que le crainte de l'hirondelle sous les griffes du vautour rend superflue l'*Épithète* de *mortelle* que la rime seule exigeoit.

Souvent, dans les vers de Rousseau, l'*Épithète* n'est pas seulement oisive, elle est importune, & quelquefois à contre-sens. Dans l'ode à la Fortune:

Jusques à quand, trompeuse Idole,
D'un culte *honteux* & *frivole*
Honorerons-nous tes autels?

frivole après *honteux* eſt pire que ſuperflu.

> Mais au *moindre* revers *funeſte*,
> Le maſque tombe, l'homme reſte.

moindre affoiblit l'idée de revers, & il eſt placé : *funeſte* fait tout le contraire.

Ce n'étoit pas ainſi qu'écrivoit Horace. Dans le ſtyle, ſi coloré, ſi harmonieux de ſes odes, la préciſion & l'énergie font le déſeſpoir de tous les traducteurs.

> Æquam *memento rebus in* arduis
> *Servare mentem, non ſecus in* bonis,
> *Ab* inſolenti *temperatam*
> *Lœtitiâ,* moriture *Delli.*

Cela eſt riche & plein, mais précis; il n'y a pas un mot qu'eût rejeté Tacite.

De même ici :

> *Eheu* fugaces, *Poſtume, Poſtume,*
> *Labuntur anni : nec pietas moram*
> *Rugis & inſtanti ſenectæ*
> *Afferet,* indomitæque *morti.*

De même :

> *Aurum per medios ire ſatellites,*
> *Et perrumpere amat ſaxa* potentius
> *Ictu fulmineo*

De même :

> *Qualem miniſtrum fulminis alitem ...*
> *Olim juventas & patrius vigor*
> *Nido* laborum *propulit* inſcium ;
> *Nunc in* reluctantes *dracones*
> *Egit amor dapis atque pugnæ.*

En général, la néceſſité de la rime dans nos petits vers & de la meſure dans les grands, l'effrayante difficulté d'y réunir la préciſion & l'harmonie, la négligence des écrivains, & l'ambition de paroître pompeux en expreſſions lorſqu'ils ſont pauvres en idées, leur a fait porter à l'excès l'abus des *Épithètes ;* & l'une des cauſes qui rendent le vers dramatique infiniment plus difficile que le vers épique ou didactique, c'eſt que le naturel de la Poéſie pathétique n'admet pas autant de ces mots acceſſoires & pris de loin, que la liberté illimitée de la Poéſie deſcriptive. On trouve fréquemment dans Corneille cent beaux vers de ſuite, où il n'y a pas une *Épithète ;* & dans Racine, elles ſont preſque toujours ſi utilement employées, ſi artiſtement enchâſſées, qu'on ne les aperçoit preſque pas.

> Songe, ſonge, Céphiſe, à cette nuit cruelle,
> Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle :
> Figure-toi Pyrrhus, les ieux étincelants,
> Entrant à la lueur de nos palais brûlants,
> Sur tous mes frères morts ſe feſant un paſſage,
> Et de ſang tout couvert, échauffant le carnage :
> Songe aux cris des vainqueurs, ſonge aux cris des mourants,
> Dans la flamme étouffés, ſous le fer expirants:
> Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue.
> Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vûe.

On peut voir que dans ce tableau il n'y a pas un trait qu'un habile peintre voulût laiſſer échaper. Tel eſt l'heureux emploi des *Épithètes* : en Poéſie comme en Éloquence, leur véritable uſage eſt de contribuer à l'effet de la penſée, de l'image, ou du ſentiment : & ſi quelquefois la Poéſie a droit de demander qu'on lui paſſe une *Épithète* foible ou froide, à cauſe de la rime ou de la meſure du vers ; le poète doit ſe ſouvenir que cette licence eſt une grâce, afin de n'en pas abuſer. (*M. MARMONTEL.*)

FIGURES, ſ. f. pl. Preſque tout eſt *figuré* dans la partie morale & métaphyſique des langues: & comme le Bourgeois Gentilhomme feſoit de la proſe ſans le ſavoir ; ſans le ſavoir auſſi & ſans nous en apercevoir, nous feſons continuellement des *Figures* de mots & des *Figures* de penſées.

Le moyen, par exemple, de parler de l'action, des facultés, des qualités de l'âme, de ſes affections, ſans y employer des mots primitivement inventés pour exprimer les objets ſenſibles? Lorſqu'on s'eſt fait des idées abſtraites, & que d'une foule de perceptions tranſmiſes par les ſens & iſolées à leur naiſſance, on a formé ſucceſſivement le ſyſtême de la penſée; on ne s'eſt pas fait une nouvelle langue pour exprimer chacune de ces conceptions. On a pris au beſoin, & par analogie, l'expreſſion de l'objet qui tomboit ſous les ſens, & l'on en a revêtu l'idée pour laquelle on manquoit de terme. Cet uſage des *Métaphores,* ou tranſlations de mots, eſt devenu ſi familier, ſi naturel par l'habitude, que Rollin, en recommandant de ne pas s'en ſervir trop fréquemment, en a fait une à chaque ligne. Il eſt vrai qu'il ne comptoit pas celles qui avoient paſſé dans la langue uſuelle ; & en effet celles-ci ſont au nombre des mots ſimples & primitifs.

L'indigence a donc été la première cause de ces translations de mots, dont on a fait un ornement de luxe. *Voyez* Image.

La négligence & la commodité ont fait prendre un mot pour un autre, comme la cause pour l'effet, le signe pour la chose, l'instrument pour l'ouvrage, *&c.* Ainsi, l'on dit qu'un homme est dans *le vin*, pour dire qu'il est *dans l'ivresse*; on dit la *plume* & le *pinceau*, pour *l'écriture* & la *peinture*; on dit la *charrue* & *l'épée*, pour le *labourage* & la *guerre*; on dit des *voiles*, pour des *vaisseaux*; & cela s'appelle *Métonymie*. On fait donc une *Metonymie* en disant, tant *par tête*, tant *par homme*, tant *par feu*, tant *par maison*; tant de *charrues* pour *tant de terre* : car *Metonymie*, en françois, veut dire changement de nom.

Est venue ensuite la délicatesse, qui, pour adoucir des idées indécentes ou déplaisantes, a évité le mot obscène, le mot dur & choquant, & a pris un détour. C'est ainsi qu'on a dit *avoir vécu*, pour *être mort*; *n'être pas jeune*, pour *être vieux*; qu'on dit d'un homme qu'il *a* Églée, qu'il *vit* avec Glicère, qu'il *est bien* avec Sempronie, qu'il a *séduit*, *charmé* Lucrèce, qu'il a *désarmé sa rigueur*, qu'il *en a triomphé*, &c. C'est ce qu'on appelle *Euphémisme*, ou vulgairement *beau langage*.

La paresse ou l'impatience de s'exprimer en peu de mots a introduit l'*Ellipse*. Elle a fait aussi qu'on est convenu de s'entendre lorsqu'on diroit, en parlant des espèces collectivement prises, *L'homme*, le *cheval*, le *lion*, le *chêne*, la *vigne*, l'*ormeau*; lorsqu'on diroit, en parlant des peuples, Le *François*, l'*Anglois*, le *Germain*, la *Seine*, le *Tibre*, l'*Euphrate*; ou lorsqu'en parlant des armées, on ne feroit que nommer leur Général, ou l'État, ou le roi qu'elles auroient servi. *César défit Pompée*, *Rome conquit le monde*, *Louis XIV prit Namur*. Ce tour s'appelle *Synecdoque*, réunion de tous en un seul.

Les *Figures* de pensées ne sont guère moins familières : ce sont, pour ainsi dire, les attitudes, les mouvements de l'esprit & de l'âme : & comme l'ame & l'esprit en action varient, s'en s'en apercevoir, leurs mouvements & leurs attitudes, & d'autant plus qu'ils sont plus libres & plus vivement affectés, il a dû naturellement arriver ce que le philosophe Dumarsais a observé dans son livre des *Tropes*, que les *Figures* de Rhétorique ne sont nulle part si communes que dans les querelles des halles. Essayons de les réunir toutes dans le langage d'un homme du peuple ; & pour l'animer, supposons qu'il est en colère contre sa femme.

» Si je dis oui, elle dit non ; soir & matin, » nuit & jour elle gronde (*Anthithèse*). Jamais, » jamais de repos avec elle (*Répétition*). C'est » une furie, un démon (*Hyperbole*). Mais, mal- » heureuse, dis-moi donc (*Apostrophe*) : que » t'ai-je fait (*Interrogation*)? O ciel! quelle » fut ma folie en t'epousant (*Exclamation*)! » Que ne me suis-je plus tôt noyé (*Optation*)! » Je ne te reproche ni ce que tu me coutes, ni » les peines que je me donne pour y suffire (*Pre- » térition*). Mais je t'en prie, je t'en conjure, » laisse-moi travailler en paix (*Obsécration*). Ou » que je meure si . . . . tremble de me pousser » à bout (*Imprecation* & *Réticence*). Elle pleure! » ah, la bonne âme! vous allez voir que c'est » moi qui ai tort (*Ironie*). Eh bien, je suppose » que cela soit. Oui, je suis trop vif, trop sen- » sible (*Concession*). J'ai souhaité cent fois que » tu fusses laide. J'ai maudit, détesté ces ieux » perfides, cette mine trompeuse qui m'avoit af- » folé (*Astéisme*, ou louange en reproche). Mais » dis-moi si par la douceur il ne vaudroit pas » mieux me ramener (*Communication*)? Nos » enfants, nos amis, nos voisins, tout le monde » nous voit faire mauvais ménage (*Enumération*). » Ils entendent tes cris, tes plaintes, les injures » dont tu m'accables (*Accumulation*) Ils t'ont » vûe, les ieux égarés, le visage en feu, la » tête échevelée, me poursuivre, me menacer « (*Description*). Ils en parlent avec frayeur ; la » voisine arrive, on le lui raconte : le passant » écoute, & va le répéter (*Hypotypose*). Ils » croiront que je suis un méchant, un brutal, que » je te laisse manquer de tout, que je te bats, » que je t'assomme (*Gradation*). Mais non, ils » savent bien que je t'aime, que j'ai bon cœur, » que je désire de te voir tranquille & contente. » (*Correction*). Va, le monde n'est pas injuste ; le » tort reste à celui qui l'a (*Sentence*). Hélas! » ta pauvre mère m'avoit tant promis que tu lui » ressemblerois! Que diroit-t-elle? que dit-elle? » car elle voit ce qui se passe. Oui, j'espère qu'elle » m'écoute, & je l'entends qui te reproche de me » rendre si malheureux. Ah! mon pauvre gendre, » dit-elle, tu méritois un meilleur sort (*Proso- » popée*) ».

Voilà toute la théorie des rhéteurs, sur les *Figures* de pensées, mise en pratique sans aucun art; & ni Aristote, ni Carnéade, ni Quintilien, ni Cicéron lui-même n'en savoient davantage. Ce sont des armes que la nature nous a mises dans les mains pour l'attaque & pour la défense. L'homme passionné s'en sert aveuglément & par instinct ; le déclamateur s'en escrime ; l'homme éloquent a l'avantage de les manier avec force, adresse, & prudence, & de s'en servir à propos.



GOÛT, s. m. Le *Goût*, dans l'acception la plus étroite de ce mot pris figurément, est le sentiment vif & prompt des finesses de l'art, de ses délicatesses, de ses beautés les plus exquises, & même de ses défauts les plus imperceptibles & les plus séduisants.

Le *Goût*, dans une acception plus étendue, est la prédilection, ou la répugnance de l'âme pour tels ou tels objets du sentiment ou de la pensée.

Dans le premier sens, on dit d'un homme qu'*il a du Goût;* dans l'autre, on dit que *chacun a son Goût.*

On a remarqué avant moi l'analogie du *Goût* physique avec le *Goût* intellectuel, c'est à dire, du sens qui juge les saveurs, avec le sens intime qui juge en nous les productions des arts, d'après l'impression de plaisir ou de peine qu'en reçoivent l'esprit & l'âme. Je me bornerai donc à dire, que l'un comme l'autre de ces deux sens est une faculté naturelle, perfectible, mais altérable; que l'un comme l'autre varie & diffère selon les temps, les lieux, les mœurs, les habitudes; qu'enfin l'un comme l'autre ne laisse pas d'avoir ses principes d'analogie, ses moyens d'assimilation.

Commençons par examiner si, dans cette diversité de *Goûts* qui semble être dans la nature, il peut y avoir un *Goût* par excellence; & si ce qu'on appelle éminemment le *Goût*, a jamais d'autre prérogative, que d'être le *Goût* dominant.

Le *Goût* physique semble avoir son caractère de bonté dans la préférence qu'il donne aux nourritures les plus saines; & combien les raffinements du luxe n'ont-ils pas encore altéré ce discernement de l'instinct! Le *Goût* intellectuel a-t-il été plus inaltérable? &, soit dans la multitude, soit dans le petit nombre, a-t-il le droit de se croire plus infaillible dans son choix?

L'opinion a pour objet la vérité, qui n'est qu'un point; & il est possible qu'à la longue les opinions particulières se réunissent au même centre, puisque de tous côtés la raison tend au même but. Mais y a-t-il de même pour les *Goûts* un point de ralliement & une tendance commune? L'agréable comme l'utile a-t-il un caractère évident & invariable?

Nous vivons en société; & par la communication des sentiments & des idées, par l'exercice habituel de notre sensibilité sur des objets communs, par cet attrait qui nous rapproche, & qui nous fait trouver tant de plaisir à penser, à sentir de même; nos *Goûts*, il est vrai, s'assimilent si bien, qu'on dit communément d'une société, qu'elle a son *Goût*, comme on le diroit d'un seul homme: mais jusques là ce *Goût* n'est que le sien.

Cette société s'étend: ce n'est plus un cercle, c'est une ville, un pays, tout un peuple, & par une longue cohabitude le *Goût* y devient uniforme. C'est alors qu'il commence à prendre une sorte d'autorité: & si la nation est réellement plus éclairée, plus cultivée que ses voisines; si elle est plus fertile en objets d'agréments; elle aura quelque droit de servir de modèle dans l'art de plaire & de jouir. Mais encore chaque nation peut-elle prétendre, de son côté, savoir aussi ce qui lui est convenable; & comme, en raison de son caractère, il est possible que ses affections ayent quelque singularité, elle aura droit aussi de les prendre pour règle: son *Goût* ne sera pas le *Goût* de ses voisins; mais ce sera le bon *Goût* pour elle.

A présent, supposons qu'à de longs intervalles, soit dans le temps, soit dans l'espace, que, par exemple, à deux-mille ans & à deux-mille lieues de distance, le *Goût* d'une nation se communique & se répande; & que, malgré les différences d'usages, de mœurs, de coutumes, malgré la diversité même des climats & leur influence sur le caractère des peuples, ce *Goût* soit presque universellement reconnu pour être le bon *Goût*: rien de plus décisif sans doute que ce témoignage unanime: & toutefois, si quelque nation s'excepte & se réserve le droit d'avoir un *Goût* qui lui soit propre, ou de modifier à son gré le *Goût* universel; personne encore n'aura le droit de la soumettre à la loi commune, & il ne sera point prouvé pour elle que le *Goût* dominant soit meilleur que le sien.

Il n'y a donc qu'un juge suprême, un seul juge qui, en fait de *Goût*, soit sans appel: c'est la nature. Heureusement, presque tout est soumis à cet arbitre universel.

Avant qu'il y eût des arts, il y avoit des hommes sensibles & bien organisés; avant qu'il y eût des arts, il y avoit, pour le sens intime, des objets de prédilection & des objets d'aversion, des sources de plaisirs & des sources de peines: & ce sens, exercé par la nature avant que l'art se fît un jeu de l'émouvoir, avoit pour juge, dans le choix des objets, leur attrait ou sa répugnance.

Ainsi, les convenances qui intéressent le *Goût* ne sont pas toutes accidentelles & factices; il en est d'immuables, il en est d'éternelles, comme les essences des choses.

Or le sentiment des convenances accidentelles en suppose l'étude; & quoique la faculté de les apercevoir soit donnée par la nature, elle a besoin que l'usage l'instruise des conventions qu'il établit. Ainsi, le *Goût* qui les fait observer, comme le *Goût* qui juge si elles sont observées, est un

discernement aquis. Mais pour les convenances essencielles & immuables, il doit y avoir un *Goût* indépendant, comme elles, de toute espèce de conventions : la nature les a établies, la nature les fait sentir.

Lorsqu'on a défini le *Goût*, *Le sentiment des convenances*, on a donc reconnu un *Goût* naturel & antérieur à toute espèce de convention, & un *Goût* soumis aux mêmes variations que les mœurs & les conventions sociales. Or la règle de celui-ci sera toujours de garder avec l'autre le plus d'affinité possible, & de s'attacher aux objets qui peuvent les concilier.

Supposons d'abord l'homme sauvage, & purement sauvage, comme on n'en a point vu, mais comme on peut l'imaginer, en qui nulle convention, nulle habitude sociale n'ait encore altéré la pensée & le sentiment : il est difficile de concevoir comment il peut manquer aux convenances naturelles, puisqu'elles ne sont que l'accord de la nature avec elle-même, & que ni l'opinion, ni la coutume, ni le caprice de l'usage n'ont rien falsifié en lui ; tout y est vrai, simple, ingénu ; il aime ce qui lui ressemble, rien d'artificiellement composé ne le touche, rien d'affecté ne le séduit.

Dans les sauvages même, tels que nous les voyons réunis en société, quoique l'exemple, l'opinion, la coutume ayent déja travaillé à corrompre le naturel, il est facile encore de voir que plus l'homme est près de la nature, plus il a d'ingénuïté. On sait quelle est en eux la bonté de la vûe & la finesse de l'ouie ; & si le sens intime, auquel répondent ces deux organes, n'a pas la même subtilité, au moins doit-il avoir la même netteté de perception & la même justesse. Il est moins exercé dans le sauvage que dans l'homme civilisé, sans doute ; mais aussi est-il moins troublé. L'analyse, l'abstraction, la combinaison des idées, l'art de les composer, de les décomposer, d'en saisir les nuances, d'en apercevoir les raports, ce travail de l'esprit d'où naissent tant de lumières & tant de nuages, n'éclairent pas son entendement, mais aussi ne l'offusquent pas. Ses idées sont des images : sa pensée est le résultat prompt & rapide de ses sensations ; mais elle n'en est que plus vive. Sa Morale n'est pas sublime, mais aussi n'est-elle point fardée ; & les vertus qui sont à son usage, la bonté, la sincérité, la bonne foi, l'équité, la droiture, l'amitié, la reconnoissance, l'hospitalité, le mépris de la douleur & de la mort, ont à ses ieux toute leur noblesse & toute leur beauté ; il y attache la gloire, qu'il préfère à la vie : il a donc en lui-même le sentiment du Beau moral. Il l'a de même du Beau physique. Le soleil, le torrent, la foudre, la tempête sont les objets de son étonnement, quelquefois de son culte. La familiarité des grands tableaux de la nature n'épuise pas son admiration ; & lorsqu'il parle de lui-même avec orgueil, c'est toujours à ce qu'il y a de plus naturellement noble qu'il se compare. Toutes nos figures de Rhétorique, tous nos mouvements oratoires, il les invente, il les emploie, mais à propos ; & c'est toujours le sentiment qui les lui inspire. Il adresse la parole aux absents, aux morts ; il croit les voir & les entendre ; il parle aux choses insensibles, & il croit en être entendu : mais c'est lorsque son âme est fortement émue & son imagination exaltée ; c'est le délire de la passion, mais d'une passion véritable & sincère dans ses erreurs. Ecoutez-le au moment qu'il a perdu son ami, qu'il pleure son fils ou son père, qu'il vient de recevoir une injure & qu'il en médite la vengeance, ou qu'il rend grâce d'un bienfait : il sent tout ce qu'il doit sentir, il le sent au degré où il doit le sentir ; &, autant que sa langue peut le permettre, il le dit comme il doit le dire. Pas un tour qui ne rende le mouvement de sa pensée ; pas une épithète ambitieuse ou superflue ; pas une hyperbole excessive ; pas une fausse métaphore, quoique tout y soit en image ; pas un trait de sensibilité qui ne soit juste & pénétrant. Pourquoi cela ? parce que la nature est toujours vraie, & que tout ce qui est exagéré, maniéré, forcé, mis hors de sa place, est de l'art.

Dans les harangues des sauvages, qui sont leurs discours préparés, on aperçoit, il est vrai, des formules traditionnelles ; mais la manière même en est encore décente & noble : leur laconisme a de la dignité ; leurs figures, de la justesse ; leur éloquence, de la franchise & quelquefois de l'élévation. On voit bien qu'ils ont peu d'idées ; mais cette pauvreté même a je ne sais quoi d'imposant. On reconnoît ce caractère de simplicité & de noblesse dans la poésie des bardes & de tous les peuples du Nord, pris dans les temps où leur génie, comme leurs mœurs, étoit encore à demi sauvage ; & lorsqu'on les a fait parler, il n'a fallu, pour les rendre éloquents à leur manière, que leur préter fidèlement le langage de la nature. Voyez, dans Tacite, la harangue du breton Galgacus ; dans Quinte-Curce, la harangue des députés des scythes à Alexandre ; dans la Fontaine, celle du paysan du Danube au Sénat romain.

Comment se pourroit-il en effet que l'homme qui ne parle que pour exprimer ce qu'il sent, dît autre chose que ce qu'il sent, & ne le dît pas comme il convient à son âge, à son caractère, à sa situation ? Son langage n'est que l'effusion ou l'explosion de son âme. Pourquoi, dans ses récits, dans ses descriptions, emploieroit-il des détails superflus, des circonstances inutiles ? Il ne songe à dire que ce qu'il a vu ; & dans ce qu'il a vu, que ce qui l'a frapé. En un mot, il ne veut pas être spirituel, singulier, merveilleux ; il veut être vrai, ou plus tôt il l'est sans le vouloir & sans songer à l'être.

Pourquoi nous-mêmes avons-nous donc aujourdhui tant de peine à être simples & naturels ? C'est que nos institutions nous ont pliés &

repliés de cent manières toutes contraintes ; qu'après avoir, comme diroit Montaigne, *artialisé* la nature, nous sommes obligés de *naturaliser* l'art. Je dis l'art, dans nos habitudes les plus familières & les plus libres, & à plus forte raison dans nos compositions, dans nos imitations, dans notre poésie inventive, dans notre éloquence factice, dans nos peintures étudiées, dans nos passions de commande, où il faut prendre à chaque instant une âme étrangère & nouvelle, croire voir ce qu'on ne voit pas, penser, & sentir, & parler, non comme soi, mais comme un autre, en un mot, se faire à soi-même l'illusion qu'on veut répandre, & se tromper si bien dans ses propres mensonges que tout le monde y soit trompé. C'est là sur-tout qu'il est difficile de retrouver en soi ces mouvements naturels, ces accents, ces tours d'expression, qui échapent à l'homme sauvage sans qu'il y pense, & mieux que s'il y avoit pensé.

Voyez les grâces de l'Enfance, la facilité, la souplesse, le charme de ses attitudes & de ses mouvements ; bientôt vient l'éducation, qui détruit tout cela & qui met à la place la gêne & l'affectation. Alors, que l'on regrette ces grâces fugitives ! que de soins, que de peines ne se donne-t-on pas pour en retrouver quelques traces ! Ce n'est de même qu'à force d'art que l'art peut se rectifier.

Mais la grande difficulté pour accorder l'art avec la nature, c'est que le naturel, comme nous l'entendons, n'est pas celui de l'homme inculte. Aux convenances universelles, qui seroient des règles constantes, les institutions sociales, la coutume, l'opinion, la fantaisie en ont mêlé d'artificielles & de changeantes comme leurs causes ; & c'est à l'égard de celles-ci que le *Goût*, n'ayant plus de type inaltérable, est devenu lui-même variable & divers. Les idées de bienséance, de noblesse, de dignité, de politesse, d'élégance, d'agrément, de délicatesse, enfin tous les raffinements de l'art de plaire & de jouïr, étant venus successivement, & puis en foule, solliciter l'attention du *Goût*, il en a été comme étourdi ; & au milieu de cette multitude de lois nouvelles & fantasques, il s'est trouvé comme un jurisconsulte, que ses études même & son habileté rendent encore plus incertain & plus irrésolu dans ses opinions.

A mesure donc que l'art de plaire est devenu plus compliqué, le *Goût*, qui en est le juge, le conseil, & le guide, a dû être plus indécis. La nature n'a qu'une route, l'habitude a mille sentiers tortueux & entrecoupés. Aussi l'art le moins composé est-il toujours le plus infaillible ; & l'avantage des arts naissants, comme des sociétés naissantes, c'est leur grande simplicité.

Homère, en comparaison de Virgile & de Racine, étoit presque un sauvage. Encore tout près de la nature, les convenances qu'elle avoit établies étoient presque les seules dont il eût l'idée & le sentiment. Je suis loin de penser qu'il fût né dans un siècle absolument inculte, & qu'il eût lui seul inventé ses fables, ses dieux, ses héros, sa langue poétique ; mais on se tromperoit, si, par un siècle de culture, on entendoit, en parlant du sien, un siècle de lumière pareil à ceux qui l'ont suivi. Il n'y avoit de son temps rien de semblable aux fêtes qu'on célébroit du temps de Périclès, & aux spectacles qu'on y donnoit à toute la Grèce assemblée. Il n'y avoit aucune ville comme Athènes & Corinthe, où la Poésie & l'Éloquence, la Philosophie & les Arts, rassemblés, cultivés avec émulation, s'éclairassent mutuellement. Mais dans un climat où les hommes avoient reçu de la nature une sensibilité vive, une imagination facile à exalter, une finesse, une délicatesse, une subtilité d'organes, dont on n'a jamais vu d'exemple ; dans un climat où le commerce, l'agriculture, le soin des troupeaux, peu de luxe, assez d'abondance, &, pour délassement, des fêtes, des sacrifices, & des festins, formoient le tableau de la vie ; dans ce climat, dis-je, de longues paix donnoient aux peuples & aux princes un loisir que les arts embellissoient à peu de frais : & comme les mœurs étoient simples & que le naturel des hommes n'étoit pas encore altéré, le *Goût* se réduisoit au choix d'une nature intéressante.

La politesse n'avoit point apris aux héros d'Homère à se quereller noblement ; & la crudité des injures qu'Achille dit à Agamemnon n'étoient encore que de la franchise. Il n'étoit pas encore indigne d'une princesse de laver dans les eaux d'un fleuve les tuniques du roi son père ; il n'étoit pas indigne d'un héros de faire lui-même griller la chair des animaux qu'il avoit immolés : tout cela peut blesser notre délicatesse ; les bouffonneries de Vulcain ne nous semblent pas plus décentes ; la querelle d'Irus avec Ulysse ne nous choque pas moins ; & quant à ces formes locales, accidentelles & mobiles, Homère n'étoit pas & ne pouvoit pas être ce que, trois-mille ans après lui, on appelle un homme de *Goût*. Mais la partie essencielle des mœurs, qui jamais l'a saisie & exprimée mieux que lui ? Dans les trois harangues d'Ulysse, de Phénix, & d'Ajax, dans les adieux d'Hector & d'Andromaque, dans la douleur d'Achille sur la mort de Patrocle, dans celle de Priam suppliant aux genoux du meurtrier de ses enfants, y a-t-il un mot qui s'éloigne des convenances ? Elles y sont gardées avec un naturel qui étonne l'art & le confond. Pourquoi cela ? c'est que la mode, le caprice, les conventions, les petites formules de la société n'ont presque point touché aux grands objets de la nature. Nous sourions en voyant Hélène & Ménélas si bien ensemble dans leur palais après la ruine de Troie ; & Ménélas nous semble avoir bien doucement oublié le passé. Mais lorsqu'avant de connoître Télémaque, Ménélas lui parle d'Ulysse avec une estime

estime si tendre, & que le fils, en entendant l'éloge de son père, se couvre le visage pour cacher les larmes qui coulent de ses ieux; alors nous tressaillons de joie & d'attendrissement, en reconnoissant dans ce trait de sensibilité le maître de Virgile, le modèle de Fénélon. Nous ne voulons plus entendre dans la bouche d'Achille, enfant, le gazouillement du vin que Phénix lui fait boire; & cette espèce de naturel n'a plus assez de noblesse pour nous. Mais que Phénix, pour émouvoir Achille, fasse parler le vieux Pélée; que, pour lui rendre la colère odieuse, il lui raconte incidemment qu'un jour lui-même, dans un accès de cette passion funeste, il fut tenté de tuer son père; c'est un genre de vérité que le temps & la mode respecteront toujours.

Un sentiment plus exalté de l'héroïsme nous fait trouver mauvais que l'ombre d'Achille, dans l'Odyssée, regrette si fort la lumière, & qu'il aimât mieux vivre encore dans le pénible état d'un homme obscur, que de régner aux enfers sur des ombres; mais ce n'est pas nous, c'est la nature qu'Homère a consultée dans cette révélation naïve des foiblesses du cœur humain. Telle est la différence des nuances inaltérables & des convenances passagères qui dépendent de l'opinion.

L'analogie & la simplicité étoient le grand secret d'Homère. Dans la composition de ses caractères, ce n'est pas lui, c'est la nature même qui en assortit les couleurs & les traits. S'il donne à Ulysse la prudence, il l'accompagne, non pas à la manière des temps modernes, de qualités purement nobles & louables; mais, comme la nature même, de dissimulation, d'artifice, de patience à tout endurer, jusqu'aux dernières humiliations; d'un courage dont le sang froid prévoit tout, ne hasarde rien, ne craint pas de se montrer timide, met sa gloire, non pas à braver le péril, mais à voir dans le péril même les moyens de s'y dérober & d'y engager son ennemi, ne compte la force pour rien, tant que la ruse peut agir, laisse l'audace à l'homme à qui manque l'adresse, & ne regarde la témérité que comme la ressource du désespoir.

Si, dans Achille, c'est la colère dont il veut faire craindre les funestes effets; la sensibilité, la bonté, la droiture, la valeur au plus haut degré, une fierté que l'orgueil irrite, une équité que l'injure soulève, sont les éléments de ce caractère à la fois aimable & terrible; & par un trait sublime de vérité donné par la nature, il fait, de l'ennemi le plus inexorable dans ses ressentiments, l'ami le plus doux, le plus tendre, le plus passionné dans ses affections. Voilà le *Goût* par excellence, le sentiment juste & profond de ce qui doit plaire, attacher, intéresser dans tous les temps.

C'est à ce même sentiment des convenances immuables, qu'Euripide & Sophocle ont dû ce long succès que leurs beautés ont encore parmi nous. Du Philoctète de Sophocle, notre délicatesse n'a retranché que l'appareil rebutant de la plaie: les deux Œdipes & les deux Iphigénies sont d'un *Goût* aussi pur que les belles scènes d'Homère: enfin, dans aucun temps, le *Goût* n'a été plus sain que lorsqu'en s'abreuvant aux sources de cette antiquité, voisine encore de la nature, elle y a puisé le sentiment des convenances inaltérables, & de ces vérités de mœurs qui sont universellement inhérentes au cœur humain.

La simplicité, qui fut toujours le caractère de la nature, est aussi très-distinctement le caractère du *Goût* antique, & le vrai symbole des grecs. En Sculpture, en Architecture, en Poésie, leurs compositions étoient simples, leurs formes étoient simples, leurs ornements même étoient simples; on n'y voyoit rien de compliqué, rien de confus, rien de péniblement composé, surtout rien qui ne fût ensemble, & qui, dans les raports de la cause à l'effet, ne fût réduit à l'unité.

Denique sit quodvis simplex duntaxat & unum. Hor.

C'étoit la devise, la règle, & la magie de leurs arts.

Mais ce caractère de simplicité étoit lui-même pris dans les mœurs: car les mœurs des grecs étoient simples, si on les compare avec les nôtres. D'abord, elles étoient plus libres & plus généralement populaires, par cela seul qu'elles étoient républicaines. Elles étoient aussi moins façonnées & moins polies, parce que l'absence des femmes laissoit au naturel des hommes sa franchise & son abandon.

Qu'on veuille donc faire attention à cette foule de nouvelles idées, de nouveaux sentiments, de manières nouvelles, de bienséances multipliées, qu'ont dû introduire dans nos mœurs le commerce des femmes, la galanterie, le point d'honneur, le manège des Cours; à ces raffinements de l'art de flatter & de feindre, de taire ce qu'on veut faire entendre, de voiler à demi ce qu'on veut laisser entrevoir, de dire & de ne dire pas; à toutes ces lois de décence, de ménagement, & d'égards qu'impose une société où les deux sexes vivent ensemble, où l'inégalité des conditions & des rangs doit se laisser sentir sans que la vanité ait à se plaindre de l'orgueil, où la pudeur, l'innocence même, admise aux plaisirs de l'esprit, n'y doit rien trouver qui la blesse: on ne sera plus étonné que l'opinion, la coutume, l'exemple, &, plus que tout, la métaphysique de l'amour & de l'amour-propre, ayant successivement & diversement associé aux convenances immuables de la nature une foule de convenances accidentelles & factices, qu'il a fallu sentir, démêler, observer, la théorie du *Goût* soit devenue si compliquée, si savante, & enfin si problématique.

Le *Goût*, chez les romains, fut d'abord analogue à la rudesse de leurs mœurs, à l'âpreté de leur génie, à l'état d'inculture de leur société; & si, de cet état, il passa tout à coup & sans gradation, à un si haut degré de politesse & d'élégance, c'est qu'il leur vint tout formé de la Grèce, d'où le prirent les Scipions, & d'où Ménandre le transmit à Térence. Mais ce ne fut jamais, dans Rome, que le *Goût* des hommes instruits; celui du peuple se ressentoit, même du temps d'Horace, de son ancienne grossièreté. Cette nation politique & guerrière ne fit jamais assez de cas des arts purement agréables, pour y appliquer une attention sérieuse : le caractère de son génie n'étoit pas la délicatesse; & si elle montra un discernement juste & fin, ce ne fut qu'en fait d'Éloquence, le seul des talents de l'esprit qu'elle estima sincèrement, & dont, par un long exercice, elle devint un excellent juge. Mais les écoles de l'Éloquence furent des écoles de *Goût;* & l'Histoire & la Poésie profitèrent de ses leçons.

Ce fut sur-tout à la Cour d'Auguste & dans l'élite des esprits cultivés, que le *Goût* des athéniens se conserva & se polit encore, comme il est naturel au *Goût* républicain de raffiner, en passant par l'oisive Cour d'un monarque. Seulement pour les bienséances, les romains, ainsi que les grecs, furent toujours moins sévères que nous.

On a dit que leur langue étoit moins chaste que la nôtre. C'étoit leur politesse qui étoit moins délicate. La langue de Térence, de Cicéron, & de Virgile étoit chaste quand on vouloit, & tant qu'on vouloit : l'Énéide en est bien la preuve; mais l'Énéide devoit être lue dans le salon de Livie, & c'étoit pour le cabinet de Julie que l'Art d'aimer étoit écrit. Virgile & Ovide, Tacite & Pétrone, Sénèque & Juvénal parloient la même langue, & non pas le même langage. Horace étoit sévère & chaste le matin, licencieux le soir, selon qu'il écrivoit pour le lever d'Auguste ou pour le soupé de Mécène.

Si donc le *Goût* moderne a des lois plus austéres, c'est dans l'esprit de la société, non dans le génie de la langue, qu'en est la véritable cause; c'est parce que l'Imprimerie donne aux écrits tant de publicité, que la licence n'a plus de voile; c'est parce qu'un style trop libre manqueroit aux égards que l'usage prescrit; c'est que tout ce qu'on met au jour doit pouvoir passer sous les ieux de ce sexe aimable & difficile, dont le point d'honneur est dans la décence, & qui ne consent à venir animer, adoucir, embellir la triste société des hommes, qu'à condition que leur liberté respectera sa fière modestie. Ainsi, la première des Grâces à laquelle nos écrivains doivent sacrifier, c'est la pudeur.

De là tous ces ménagements, toutes ces adresses de style, toutes ces expressions vagues ou détournées, ces demi-jours, ces demi-teintes, en un mot, ces délicatesses & ces finesses de langage, qui rendent aujourd'hui si difficile l'art d'écrire avec *Goût* les choses de pur agrément. Et combien cet art d'éluder, de voiler, de dissimuler, de rendre l'expression timide & modeste, lors même que la pensée ne l'est pas, combien cet art a dû se raffiner dans une langue où la galanterie & l'amour ont été si subtilement & si savamment analysés ! De combien de nuances devoit être assortie la palette d'un peintre comme Racine, pour exprimer le caractère de Phèdre, de manière que d'honnêtes femmes pussent l'admirer sans rougir ! Ainsi, le désir de leur plaire, le devoir de les ménager, l'avantage que la nature leur a donné sur nous pour la finesse des organes & l'extrême délicatesse de perception dans les détails, enfin un droit aquis & assez légitime de juger les arts d'agrément, une influence continuelle sur l'esprit de société, & un empire presque absolu sur l'opinion & l'usage, ont erigé les femmes en arbitres du *Goût;* & il leur doit en même temps ses finesses les plus exquises, sa mobilité perpétuelle, & son excessive timidité.

Après avoir considéré le *Goût* dans ses deux grandes relations, d'un côté avec la nature, de l'autre avec la société, il sera aisé de concevoir ce qu'il a dû souffrir de la dépravation des esprits & des âmes dans des siècles de barbarie; à quelle perfection il a pu s'èlever dans des temps de culture & d'émulation; & quelles ont été depuis les causes de sa décadence.

Entre l'état de l'homme sauvage & l'état de l'homme civilisé, & dans le passage de l'un à l'autre, est l'état de l'homme barbare. Le sauvage, comme je l'ai conçu, seroit l'homme de la nature; le barbare, au contraire, est un homme dénaturé : sa raison, ses mœurs, ses idées, ses sentiments sont pervertis par des conventions & par des habitudes, tout aussi artificielles que les modes du luxe & de la vanité.

Lorsque des hommes vagabonds, incultes, effrénés se réunissent pour vivre ensemble, leurs passions ne tardent pas à fermenter; & de leur mélange s'exhalent des opinions insensées, d'absurdes superstitions, des mœurs bizarres ou atroces. C'est par ces dégradations qu'on a vu passer, dans tous les temps, l'espèce humaine, avant de recevoir les formes régulières de la civilisation.

Or on sent bien que, dans cet état, toutes les idées de convenances doivent être obscurcies; que toutes les sources des plaisirs intellectuels sont corrompues; & que l'homme, ainsi dépravé, n'est plus susceptible d'aucun discernement dans les prédilections du sentiment & de la pensée.

Tirer les hommes de la barbarie, c'est donc commencer par les rendre à la nature, en corrigeant en eux tous ces vices aquis, tous ces travers

de l'esprit & de l'âme ; & à mesure que l'un & l'autre se relève & se rectifie, le sentiment du Vrai, du Bien, du Beau moral, enfin tous les raports, soit de l'homme avec l'homme, soit de l'homme avec la nature, se rétablissent par degrés.

Mais dans ce passage, il doit y avoir un temps où les opinions, les mœurs, les formes sociales, à demi dégagées de leur ancienne rouille, sont un mélange de barbarie & de civilisation. D'un côté, l'on commence à retrouver dans l'homme les traits d'une belle nature ; & de l'autre, on y voit les marques encore récentes de l'abrutissement par où il a passé, & d'où il commence à sortir. Les nations alors ressemblent à ces figures monstrueuses, qu'on a peut-être imaginées pour exprimer allégoriquement l'état de l'homme à demi barbare, lorsqu'il commence à s'éclairer & à reprendre sa première noblesse. On voit, dans ces symboles, l'assemblage bizarre de la figure humaine & de celle des animaux. Tel a été l'esprit de l'homme & son caractère moral dans de longues suites de siècles ; & la discordance de ses idées & de ses sentiments a produit celle de ses *Goûts*. Les erreurs de l'esprit, les écarts de l'imagination, les fictions absurdes, les compositions déréglées, n'ont pas été l'effet de l'ignorance, mais de la dépravation : car l'ignorance ne produit rien ; c'est la nuit, le néant de l'âme ; la barbarie en est le chaos : *Discordia semina rerum*. Mais le propre de l'ignorance est de faire tout admirer. Les débauches les plus grossières, les productions les plus informes de l'art naissant, lui ont paru merveilleuses. Les poésies de Ronsard, les tragédies de Jodelle ont été, dans leur temps, des chef-d'œuvres inimitables. L'art & le *Goût* ont fait un pas de plus, & sont tombés dans une autre erreur.

L'art s'est persuadé que son mérite consistoit dans des tours de force & d'adresse, dans de vaines subtilités, dans de puérils raffinements, dans une recherche pénible de sentiments outrés, d'expressions étranges, d'antithèses forcées, d'hyperboles extravagantes. La danse noble & simple n'est venue que long temps après les sauteurs & les voltigeurs : il en est de même de la saine Éloquence & de la belle Poésie. Rapelons-nous ce qu'on a raconté des sauvages de la Louisiane, lorsque, dans le butin fait sur les espagnols, ayant trouvé des ornements d'église, ils s'en firent des vêtements si ridiculement bizarres. C'est ainsi que des écrivains ignorants & grossiers s'ajustent par lambeaux la dépouille des anciens ;

Purpureus, latè qui splendeat, unus & alter
Assuitur pannus :

Hor.

& s'ils ont eux-mêmes quelque génie, leurs propres idées ne sont encore qu'un tissu bigarré de quelques beautés de rencontre, & d'une foule d'inepties ou de grossières absurdités.

De ce mélange, les exemples sont rares dans les ouvrages des Anciens, parce que rien ne reste de leurs siècles de barbarie. Parmi nous, françois, le contraste n'est pas encore assez marqué, parce que nos premiers artistes n'ont pas été des hommes de génie, & que dans leur grossièreté on ne retrouve rien du grand caractère de la nature ; chez nous, le génie & le *Goût* sont presque nés en même temps. Mais l'Angleterre nous présente deux exemples fameux de cet étonnant assemblage des plus grandes beautés de l'art & de ses plus bizarres difformités.

Que dans un extrait, fait avec choix, quelqu'un rassemble tous les traits de vérité, de naturel, d'Éloquence, & de force vraiment tragique, dont le génie de Shakespéare a été l'inventeur ; il n'est personne qui ne s'écrie : Voilà le peintre de la nature, le confident de ses profonds secrets, l'homme de *Goût* de tous les temps. Mais que, dans ses ouvrages, on trouve à chaque instant les plus absurdes invraisemblances, les plus dégoûtantes horreurs ; que les mœurs en soient un mélange de bassesse & d'atrocité ; que l'action la plus noble y soit interrompue par de froides bouffonneries ; que les héros & la canaille s'y confondent ; & qu'à côté d'un mot simple & sublime se présente l'expression la plus outrée, la plus grossière, la plus rampante ; on dira de lui : Voilà le poète de la nature, que la barbarie de son siècle & de son pays a dépravé.

Milton est d'un temps plus récent ; & l'on ne laisse pas de voir encore dans son poème, à côté des tableaux les plus touchants, les plus sublimes, les traces de cette barbarie qui dégrade l'esprit humain. Quoi de plus fortement conçu que ce caractère de Satan, qu'Homère lui auroit envié ? Quoi de plus pur, de plus aimable, que la peinture de l'innocence & de la félicité de nos premiers pères, dans ce jardin, où l'imagination du poète a reproduit l'univers naissant & l'ouvrage de la création dans sa plus naïve beauté ? Quoi de plus absurde & de plus monstrueux, que cet amas de fictions dont il a chargé son poème ? Et peut-on ne pas reconnoître les rêves de la barbarie dans la transformation de l'Ange rebelle en crapaud, dans ce vilain amas d'accouplements incestueux de Satan avec le Péché & du Péché avec la Mort, & dans l'atelier des Démons fabricants du canon pour foudroyer les Anges, & dans ces batailles où les Démons sont cuirassés, & où les Anges sont pourfendus, *&c*, *&c* ?

Cet exemple & mille autres prouvent que l'imagination est la plus corruptible des facultés de l'âme. C'est par elle que la barbarie fait produire ses monstres ; la superstition, ses fantômes ; l'erreur, ses systêmes bizarres : & de là toutes les fantaisies qui obscurcissent l'entendement & cor-

rompent le sens intime, soit dans l'opinion & dans les mœurs des hommes, soit dans les conceptions du génie & les productions des arts.

La première cause de ces écarts de l'imagination, c'est sa liberté naturelle. Feindre & créer lui semble être pour elle un privilège sans limite, qui l'affranchit de toutes les règles de vraisemblance & de convenance. Ainsi, plus la raison s'altère & le sentiment s'obscurcit, plus on voit que l'imagination est hardie, mais vagabonde, impétueuse, mais déréglée & fertile en inventions qui ne diffèrent plus des rêves d'un malade.

Velut ægri somnia, vanæ
Finguntur species. Hor.

A cet égard rectifier l'esprit, ce n'est donc que le ramener à la raison & à la nature; c'est le bon sens qui est le precurseur, le restaurateur du bon *Goût*.

Nous en voyons les effets dans la Grèce, où, trois siècles après Homère, & plus d'un siècle avant Sophocle & Euripide, la Philosopie précéda les arts & fut, pour ainsi dire, l'institutrice du génie. L'opinion, les préjugés, les conventions qui l'avoient devancée, la forcèrent de composer avec la superstition & de capituler avec la barbarie : de là une foule d'erreurs qu'elle fut obligée de laisser subsister; mais dans tout le domaine qui lui fut accordé, & jusques dans ses fictions (car elle-même elle eut ses fables), l'analogie & les convenances furent ses règles & ses lois. Aussi, dès la renaissance des Lettres dans la Grèce, au temps d'Eschyle & de Sophocle, le *Goût* se trouva-il formé; il n'y eut que Thespis de barbare.

Il n'en a pas été de même pour l'Europe moderne, où la Philosophie n'est venue que très-long temps après les arts; il a fallu que, par instinct, le génie se soit rendu lui même à la nature, & que de sa propre lumière il ait percé l'épais nuage où dix siècles de barbarie l'avoient enseveli.

Mais à cet avantage qu'eurent sur nous les grecs, se joint une autre cause des progrès que, d'un pas égal, firent chez eux l'art & le *Goût*; & cette cause fut l'importance sérieuse & réelle qu'eurent d'abord les talents de l'esprit, & l'essor que prit le génie, animé par de grands objets.

Je ferai bientôt remarquer ailleurs quel étoit dans la Grèce l'objet politique & moral de la Poésie héroïque, & surtout de la Tragédie; quel étoit le rôle ou plus tôt le ministère du poète lyrique dans les conseils, dans les armées, dans les jeux solennels, & à la Cour des rois. On verra de même quelle étoit la fonction de l'orateur dans la tribune : il étoit le conseil, le guide, le censeur de la république; il attaquoit, il protégeoit les premiers hommes de l'État.

L'historien, avec moins de crédit, n'avoit pas moins de dignité. Dépositaire de la gloire, organe de la renommée, témoin permanent de son siècle auprès de la postérité, quoi de plus imposant pour une nation amoureuse de la louange? Et quel ascendant de tels hommes n'avoient-ils pas sur l'opinion & sur le *Goût* de la multitude? En cherchant à lui plaire, ils l'instruisoient eux-mêmes. Ses écoles étoient le théâtre, la tribune, les fêtes olympiques; ses maîtres étoient ceux qu'elle y alloit applaudir. C'est de Sophocle, d'Euripide, de Périclès, de Démosthène qu'elle apprenoit à sentir le prix & l'excellence de leur art.

Mais si le peuple s'élevoit à la hauteur des hommes de génie, ceux-ci quelquefois descendoient & s'abaissoient jusqu'au niveau du peuple. C'est une condition que le *Goût* doit subir dans les États républicains. Car lorsqu'il s'agit de remuer une multitude assemblée, si les bienséances y peuvent moins qu'une grossière liberté, les lois du *Goût* doivent dormir ou se taire pour un moment. Les invectives dont s'accabloient Eschine & Démosthène, ne nous blessent pas moins que les sales plaisanteries & les injures dégoûtantes qu'Aristophane fesoit vomir à ses acteurs. Mais ce n'est pas à nous que parloit Démosthène; ce n'est pas nous qu'Aristophane vouloit soulever contre Cléon : l'un & l'autre auroient manqué leur but, si, à la place de ces grossièretés, ils avoient mis ou la politesse d'Isocrate, ou l'élégance de Ménandre; & Ciceron savoit, comme eux, ce qu'il fesoit, lorsque, pour accabler Antoine, pour dégrader & avilir Pison, il oublioit les bienséances. Le peuple est toujours peuple; & il est des moments où, pour s'en rendre maître, il faut savoir lui ressembler. Catilina prenoit toute espèce de mœurs; l'Éloquence républicaine prend toute espèce de langage. Il est impossible qu'à Londres un poète comique soit un homme de *Goût*; & un orateur des communes perd son temps, s'il s'occupe à l'être.

Il n'en est pas moins vrai que, plus l'art en lui-même a de puissants moyens, plus il est dispensé de ces indignes condescendances : & ce sera toujours l'avantage de la haute Littérature : car tandis que les petites choses éprouvent les révolutions des mœurs locales, des modes fugitives, & attendent tout leur succès des convenances du moment; les grandes choses participent de la stabilité des principes de la nature & de ses raports éternel.

L'art d'étonner l'imagination, d'élever les esprits, de ramener les âmes, d'exciter, d'appaiser les passions du cœur humain, est presque le même aujourd'hui que du temps de Sophocle, & que du temps de Démosthène; au lieu que les frivoles jeux de l'esprit de société sont soumis à tous les caprices d'un *Goût* fantasque & passager.

Chez les grecs, lorsque l'Éloquence devint oiseuse, elle fut vague & vaine. Il y avoit parmi les sophistes des hommes de génie, auxquels il ne manquoit qu'une tribune, un peuple libre, & un Philippe, un Catilina, un Verrès pour les émouvoir. La preuve en est que, lorsque l'Éloquence, dans ces temps de corruption, rencontra des objets véritablement dignes d'elle, on la vit reprendre aussi tôt sa simplicité, sa vigueur, & son antique majesté. Je n'en veux pour témoins que Libanius & Thémiste. Ce n'est donc jamais que par l'importance de ses fonctions que l'art est averti de sa dignité naturelle. Si sa propre gloire lui manque, il en cherche une autre; & celle-ci n'est que vanité. Ce fut le vice d'Isocrate, & de tous ceux qui, comme lui, ne s'occupant que du soin de plaire, firent servir à divertir la Grèce l'art que Périclès & Démosthène employoient à la dominer; & ce que je dis de l'Éloquence, je le dis des Lettres en général. L'affaire du *Goût* dans les petites choses, c'est la parure; dans les grandes, c'est la décence & une noble simplicité.

Dans les arts intellectuels, comme dans les arts méchaniques, tout n'est pas riche par le fond: c'est assez souvent le travail qui fait le prix de la matière; & ce prix est souvent aussi une valeur de convention. Alors ce n'est pas la beauté, mais la singularité du travail qui obtient la faveur de la mode. Au contraire, quand la nature en elle-même a sa beauté, son éclat, sa valeur, comme l'or & le diamant; peu d'industrie la met en œuvre; une forme simple, élégante, & régulière lui suffit; & le génie, en produisant une grande pensée, un grand caractère, une situation pathétique, un sentiment sublime & vrai, un mouvement de passion entrainant par sa véhémence, déchirant par son énergie, défend en même temps à l'art de le gâter & de l'embellir. Le *Goût* consiste alors à respecter l'ouvrage de la nature, & à la laisser se montrer dans sa belle ingénuité. Telle est la différence des productions durables du génie, & des curiosités brillantes & fragiles qu'on appele Ouvrages de *Goût*.

Mais dans les plus petites choses, la Grèce avoit encore le sentiment d'un naturel aimable. Les modèles de la délicatesse se trouvent dans l'Antologie; des grâces & de la volupté, dans les poésies d'Anacréon; de la sensibilité la plus vive, dans l'ode de Sapho, ainsi que dans les élégies que les latins ont imitées de Mimnerme & de Callimaque. Théocrite a quelques détails dont la grossièreté nous blesse; mais il a des peintures d'une grâce touchante & d'un naturel précieux. Enfin, dès que la Comédie cessa d'être satirique & mordante, & qu'au lieu d'irriter le peuple elle ne voulut que l'instruire en l'amusant, rien ne fut comparable à l'élégance de Ménandre, si l'on en juge par celle de Térence, qui l'avoit, nous dit-on, si fidèlement imité.

Ainsi, dans tous les genres de Littérature, les romains eurent de bons modèles; & s'ils ne furent pas toujours assez heureux pour les atteindre, ils le furent assez pour les surpasser quelquefois. Ceci demande quelques réflexions sur les moyens donnés par la nature, d'étendre la sphère des arts.

Il en est du *Goût* comme des mœurs: ce n'est pas en s'éloignant du naturel que les mœurs se perfectionnent; c'est en le redressant lui-même, en corrigeant ce qu'il a d'âpreté, de grossièreté, de rudesse; en lui donnant, s'il a trop de mollesse, plus de vigueur & de ressort. De même, en fait de *Goût*, l'art ne consiste pas à contrarier la nature, mais à l'améliorer, à l'embellir en l'imitant, à faire mieux qu'elle, en fesant comme elle, en suivant ses inclinations, ses directions, ses mouvements, en observant ses révolutions & ses diverses métamorphoses, surtout en choisissant en elle les traits, les formes, les aspects, les accidents où la vérité donne le plus de charme à l'imitation. Je m'explique.

La vérité, dans les sciences exactes, n'a qu'un point, où n'a qu'une ligne, que doit suivre l'observateur. La vérité, dans les arts d'agréments, a une grande latitude. De là les différences & les gradations du bien au mieux, du commun à l'exquis, du médiocre à l'excellent, en fait de *Goût* comme en fait de génie.

Une pensée, un sentiment, une image, un tableau, un caractère, une action a de la vérité toutes les fois qu'on y reconnoit la nature; & telle est, comme je l'ai dit, la vérité que l'on voit exprimée dans l'Éloquence des sauvages. Mais le naturel se compose de qualités & d'accidents, qui varient selon les âges, les conditions, les climats, les formes de la société, & les plis divers qu'elle donne à l'esprit & au caractère. Ainsi, la vérité diffère d'elle-même, non seulement d'un peuple à l'autre, d'un siècle à l'autre, mais dans le même lieu & dans le même temps, d'un homme à l'autre, & dans le même homme, au gré des passions & des évènements. Tout se ressemble au premier coup d'œil; mais bientôt, parmi ces ressemblances génériques, on aperçoit des différences spécifiques & locales, & puis encore des différences individuelles & accidentelles à l'infini. De là mille peintures du même caractère, de la même passion, du même vice, de la même vertu, qui ont toutes leur vérité. Mais cette vérité sera plus ou moins curieuse & intéressante, plus ou moins finement saisie ou ingénieusement exprimée; elle attachera plus ou moins l'esprit & l'âme; elle aura plus ou moins d'agrément & d'attrait, selon le choix de son objet & les couleurs dont il sera peint. C'est ici que le *Goût* s'exerce dans l'invention & le discernement du bien, du mieux, du mieux encore; & qu'on voit l'art réfléchi sur lui-même, s'observant, s'essayant, déployant ses moyens, creusant plus avant dans ses sources, enfin se corrigeant, se surpassant

lui-même, &, non content de ſes ſuccès, ſe provoquant à de nouveaux efforts.

Voyez cent élèves rangés autour d'un modèle commun; leurs deſſins lui reſſemblent tous, & il n'y en a pas deux qui ſe reſſemblent : telle eſt la nature au milieu des orateurs & des poetes. De là cette diverſité inépuiſable dans les productions de l'eſprit & du génie imitateur.

Si donc chacun, dans ſon point de vûe, a bien ſaiſi l'objet & l'a bien exprimé, chacun, me direz-vous, n'a-t-il pas réuſſi? Non, car ils n'ont pas tous également rempli l'intention de l'art, qui eſt d'intéreſſer & de plaire. C'eſt un talent que de bien rendre ce que l'on voit : mais tout ce qui frape la vûe n'eſt pas digne de la fixer : tous les évènements ne ſont pas mémorables, tous les caractères ne ſont pas touchants; toutes les ſituations, tous les accidents, tous les détails de la vie humaine ne ſont pas curieux à peindre; & dans l'action même la plus intéreſſante, toutes les circonſtances ne le ſont pas. Une nature froide, commune, indifférente, une nature qui ne dit rien à l'âme & à l'eſprit, ou qui ne dit pas ce que l'objet de l'art veut qu'elle diſe, ou qui le dit trop foiblement, aura ſa vérité, mais une vérité ſans énergie, ſans intérêt, ſans agrément. Trouver en ſoi ou dans la nature la vérité relative à l'effet que ſe propoſe l'art, c'eſt l'invention du génie : la choiſir ou la compoſer, comme le peintre ſa couleur, & telle que l'art la demande, c'eſt l'inſpiration du *Goût*, & du *Goût* le plus éclairé. Or on ſent bien qu'il ne peut l'être ainſi que par une étude aſſidue & profondément réfléchie, non ſeulement de la ſimple nature, non ſeulement de la nature cultivée & modifiée, mais des moyens, des procédés, & des productions de l'art, des tentatives qu'il a faites, des ſuccès qu'il a obtenus, des progrès qu'il peut faire encore : & tel fut le *Goût* des romains.

Le mérite éminent des grecs, & une gloire qui les diſtingue, eſt d'avoir été inventeurs, & de n'avoir eu pour modèles & pour objets de comparaiſon que la nature & leurs propres ouvrages. Les romains, au contraire, furent imitateurs. La Grèce leur tranſmit les arts; ce fut ſa plus riche dépouille.

Græcia capta ferum victorem cepit, & artes
Intulit agreſti Latio. Hor.

Tous ces arts ne leur ſemblèrent pas également dignes de leur émulation : mais dans celui de parler & d'écrire, après avoir été les diſciples des grecs, ils en devinrent les rivaux; & en s'efforçant de les atteindre, ils eurent quelquefois la gloire de les ſurpaſſer.

A ne regarder la Poéſie & l'Éloquence que du côté du naturel, de l'énergie, & de ces beautés principales que le génie enfante; rien ſans doute n'eſt au deſſus d'Homère, de Sophocle, & de Démoſthène. Mais ſi l'art réfléchit aux nouveaux degrés de perfection où l'on s'eſt élevé, toujours guidé par la nature dans la Poéſie de Virgile, dans l'Éloquence de Cicéron; l'on avouera que l'abondance, la variété, la ſoupleſſe, l'artifice prodigieux, & les reſſources infinies de Cicéron dans ſes harangues; que la richeſſe, l'économie, la perfection des détails, le mélange, & l'accord de toutes les beautés & de toutes les grâces dans les deux poemes de Virgile, ſont, au moins du côté du *Goût*, des avantages que les imitateurs ſe ſont donnés ſur leur modèle : & ces deux exemples ſuffiſent pour marquer les progrès du *Goût*, lorſque l'art veut ſe conſulter en même temps que la nature, voir dans ce qu'il a fait ce qui lui reſte à faire, & ſe donner pour règle l'exemple de Céſar,

Nil actum reputans, ſi quid ſupereſſet agendum. Lucan.

J'ai dit qu'à Rome la Poéſie s'étoit formée à l'école de l'Éloquence; & en effet, de l'une à l'autre l'art d'intéreſſer & de plaire a tant d'analogie & tant d'affinité, que tous les grands moyens en ſont preſque les mêmes, & que les règles de vraiſemblance, de convenance, de bienſéance, ſont preſque abſolument communes au poète & à l'orateur : *Eſt finitimus oratori poëta.* (Cic.)

Voyez dans les livres de Cicéron, ſur les procédés de ſon art, quelles ſont les ſources du pathétique, & quelle eſpèce d'émotion il eſt poſſible de tirer de la nature & du fond de la cauſe, de la condition, de l'âge, du caractère, de la fortune, de la ſituation des perſonnes & de leurs relations diverſes; c'eſt pour le poète tragique la plus profonde des études. Voyez, pour la narration, les circonſtances où l'orateur doit apuyer, celles qu'il doit omettre ou ſur leſquelles il doit paſſer rapidement, ce qu'il doit relever, ce qu'il doit affoiblir, ce qu'il doit eſquiſſer ou peindre, comment il peut rendre ſenſible l'action qu'il décrit, & de quels mouvements il la doit animer; c'eſt encore là, pour l'Épopée, la meilleure des théories. Conſultez enfin ce grand maître ſur les manœuvres du plaidoyer, ſur l'attaque & ſur la défenſe, la preuve & la réfutation, l'emploi des moyens pathétiques; ce même art, s'il eſt appliqué à la ſcène paſſionnée (ſauf le degré de véhémence & de chaleur qu'elle doit avoir), cet art, dis-je, nous donnera le dialogue le plus naturel, le plus vif, & le plus preſſant.

Je ne doute pas que les grecs n'euſſent la même théorie; mais les romains me ſemblent l'avoir portée encore plus loin; ſoit parce qu'ils partoient du point juſqu'où les grecs étoient allés, ſoit parce qu'ils étoient preſſés par cette ingénieuſe & inventive néceſſité, qui, dans l'urgence continuelle des grands périls & des grands

besoins, aiguise l'industrie des hommes comme l'instinct des animaux.

Dans Athènes, comme dans Rome, un citoyen fait pour les grandes places avoit un intérêt pressant & capital de se rendre éloquent. Sa fortune, son rang, ses fonctions publiques l'exposoient tous les jours à la censure de la haîne, aux délations de l'envie; il falloit qu'il fût en défense. Mais à Rome, il avoit à remuer & à conduire un peuple différent du peuple athénien. Il s'agissoit pour lui de ménager, non seulement l'arrogance républicaine & l'orgueil des maîtres du monde, mais l'esprit plus jaloux, plus ombrageux encore des partis & des factions. De là cette frayeur, avec laquelle Cicéron regardoit les détroits, les écueils, les naufrages de l'Éloquence populaire: de là ces précautions timides avec lesquelles il navigeoit sur cette mer si dangereuse, *scopulosum atque infestum:* précautions que Démosthène ou négligeoit ou prenoit rarement avec un peuple qui n'étoit difficile que sur l'article de ses dieux; qui se laissoit tout dire avec franchise, pourvu qu'on dît tout avec grâce; & qu'on pouvoit, en flattant son oreille, réprimander comme un enfant.

Aussi, comme pour la vigueur & la hardiesse de l'Éloquence, Rome n'avoit rien de semblable aux harangues de Démosthène, la Grèce n'eut-elle jamais, dans l'Éloquence insinuante, rien de pareil aux plaidoyers & aux harangues de Cicéron. L'un n'eut besoin que du courage d'un citoyen libre & sincère; l'autre, au Sénat, & devant le peuple, autant & plus que devant César, eut besoin de toute la souplesse du plus habile courtisan.

Or ces tours, ces détours, ces finesses de style, ces mouvements si mesurés même avec l'air de l'abandon, ces couleurs si bien ménagées, ces touches quelquefois si fermes & quelquefois si délicates, & toujours au plus haut degré la convenance & l'apropos, furent autant de leçons de *Goût* que la Poésie reçut de l'Éloquence. Ajoutons-y l'urbanité, qui répondoit à l'atticisme, mais qui tenoit plus aux mœurs qu'au langage; un sentiment de dignité, plus délicat & plus exquis; une Philosophie qui, dans les bons esprits ainsi que dans les belles âmes, avoit aquis plus de maturité; enfin une connoissance du cœur humain, une analyse des passions plus méditée & plus profonde: & nous ne serons plus surpris de trouver, dans les ouvrages des latins, des beautés, des nuances, des dèvelopements, des traits d'un naturel exquis, que les grecs ne connoissoient pas. On peut, je crois, dire avec assûrance, que ni les plaidoyers pour Ligarius & pour Milon, ni la harangue pour Marcellus, n'avoient de modèle dans la Grèce; & l'on peut assûrer de même que la Grèce ne fut jamais en état de produire un poète galant comme Ovide, solide & brillant comme Horace, & accompli comme Virgile.

Le siècle même de Périclès ne concevoit rien au dessus d'Homère; & du côté de l'invention & des belles formes poétiques, il n'a point encore son égal. Toutes les hautes conceptions qui appartiennent au génie, la grandeur de l'action, celle des caractères, leur variété, leur contraste, leur vérité frapante, l'abondance & l'éclat des images, la rapidité des peintures, le mouvement, la chaleur, & la vie répandue dans les récits, ont fait d'Homère le premier des poètes; & Virgile lui-même ne l'a point détrôné. Mais du côté du *Goût*, combien n'a-t-il pas sur lui d'avantages! quelle dignité dans les mœurs de ses dieux, quelle noblesse dans leur langage, quel sentiment délicat & juste des convenances, des bienséances dans les harangues de ses héros! quel choix dans tous les traits qui expriment la douleur de la mère d'Euryale, & les regrets d'Évandre sur la mort de leur fils! quelle supériorité d'intention & d'intelligence dans tous les moyens qu'il a pris, d'annoncer les destins de Rome & de flatter Auguste & les romains! quel art dans le bouclier d'Énée, que d'y faire tracer, de la main d'un dieu, l'histoire future de sa patrie, & de manière à pouvoir dire, lorsqu'Énée a reçu de la main de sa mère ce divin bouclier, & qu'il le charge sur ses épaules;

Attollens humero famamque & fata nepotum!

Quel art plus merveilleux encore, & quel sublime accord du génie & du *Goût* dans la description des enfers! *Tu Marcellus eris. His dantem jura Catonem*, ne sont pas du siècle d'Homère.

Homère a pu trouver dans la nature la scène des adieux d'Hector & d'Andromaque, & celle de Priam aux pieds d'Achille: il auroit pu imaginer de même celle d'Euryale & de Nisus. Mais il fallut toute l'Éloquence du théâtre & de la tribune pour préparer Virgile à peindre le caractère de Didon. Euripide lui-même n'avoit pas fait encore des études assez savantes de la passion de l'amour pour l'exprimer comme Virgile. La preuve en est le rôle de Phèdre, dans lequel Racine a laissé Euripide si loin de lui. Virgile devoit être égalé, peut-être surpassé dans l'art de faire parler une amante: mais ce ne pouvoit être que dans un siècle où le sentiment de l'amour seroit encore plus dèvelopé, plus exalté que dans le sien; & entre Virgile & Racine, il devoit s'écouler de longs siècles de barbarie.

A la renaissance des Lerttes, l'Italie moderne eut le même bonheur qu'avoit eu l'Italie ancienne d'être voisine de la Grèce, & d'en tirer immédiatement ses lumières & ses exemples.

L'Orient, sous les empereurs, jusqu'à l'invasion des turcs, n'avoit jamais été barbare. Les Muses y étoient endormies, mais n'en étoient pas exi-

lées (1). Les Lettres n'y fleurissoient pas, mais elles y étoient cultivées. Ce fut de là que l'Italie en tira comme les semences. Un siècle avant la chute de l'Empire, on voit déja les grecs venir les répandre à Venise, à Florence, à Paris, à Rome. Pétrarque & Boccace furent les disciples d'un Savant de Thessalonique. Mais à la prise de Constantinople par Mahomet II, ce fut une émigration de gens de Lettres, échapés des ruines de leur patrie & réfugiés en Toscane, où l'immortel Laurent de Médicis les reçut comme dans son sein.

Il ne faut donc pas s'étonner de l'avantage que l'Italie eut, au quinzième & au seizième siècle, sur tout le reste de l'Europe. De plus, elle avoit eu celui d'être le centre de l'Église, dont le latin étoit la langue, corrompue à la vérité, mais assez analogue encore à celle du siècle d'Auguste, pour en faciliter l'étude & en accélérer l'usage. L'italien lui-même en étoit dérivé; & son affinité avec elle la rendoit comme populaire. Enfin, pour l'Italie, la lumière des Lettres n'eut jamais d'éclipse totale.

Le commerce avec l'Orient, les relations des deux Églises, leur rivalité, leurs querelles, le mouvement que donnoient aux esprits les hérésies & les Conciles, la lecture habituelle des livres saints, l'étude des Pères de l'Église, dont le plus grand nombre étoient nourris d'une saine Littérature, & dont quelques-uns ne manquoient ni d'Éloquence, ni de *Goût*; d'un autre côté, le souvenir, l'exemple de l'ancienne Rome, les monuments de ses beaux arts, & je ne sais quelle ombre de son génie, qui erroit toujours sur ses débris, n'avoient cessé d'entretenir une communication d'idées entre l'Italie & la Grèce, entre la Rome d'Auguste, & la Rome de Léon X. Ainsi, tout s'accorda pour hâter les progrès des Lettres renaissantes en Italie.

A Rome, on couronnoit Pétrarque; Dante & Boccace fleurissoient; & nous en étions à Joinville. Jodelle, Ronsard, & Garnier fesoient l'admiration & les délices de la France; & ses seuls écrivains en prose, au moins dans la langue vulgaire, étoient Commine & Rabelais, tandis que l'Italie avoit déja produit Léonard l'Aretin, l'historien de Florence, Ange Politien, Machiavel, Paul-Jove, Guichardin, Jovian-Pontanus; & en poëtes, Fracastor, Sannazar, Vida, l'Arioste, Lasca, le Rusante, Dolcé; enfin le Tasse avoit précédé Brébeuf & Chapelain de soixante à quatre-vingts ans; & le siècle des Médicis, qui fut pour l'Italie le règne le plus florissant des Lettres & des Arts, étoit pour nous à peine le foible crépuscule d'un siècle de lumière.

Ce n'est pas qu'il n'y eût en France des hommes très-instruits & très-judicieux: dans aucun temps on n'en a vu à côté desquels on ne pût nommer l'Hôpital, Turnèbe, Muret, Amyot, Montaigne, Bodin, Charon, la Boétie, d'Ossat, de Thou, Duvair, Jeannin, les deux Étiennes. Mais le savoir étoit isolé; la raison, presque solitaire: ni l'esprit de la nation n'étoit encore assez débrouillé, ni ses mœurs assez dégrossies, ni sa langue assez défrichée, pour que les Lettres, transplantées dans un climat si nouveau pour elles, y pussent de long temps prospérer & fleurir.

La France avoit de bons esprits, d'habiles politiques, de grands jurisconsultes, & même quelques philosophes. Mais le Public y étoit encore superstitieux & fanatique.

L'Astrologie, la Magie, les possédés, les revenants, les sortilèges, les maléfices, les combats judiciaires, les lois qui les autorisoient, la Théologie des écoles, la Morale des casuistes, le batelage de la Chaire, les farces pieuses du Théâtre, les prestiges religieux dont on frapoit la multitude, le zèle aveugle & sanguinaire dont l'enivroient des imposteurs, tout se ressentoit du mélange d'un peuple esclave des Druides & du peuple barbare qui l'avoit subjugué. Ainsi du reste de l'Europe. Partout la lumière des Lettres avoit à dissiper les ténèbres de l'ignorance; partout il falloit enlever cette rouille épaisse & profonde que dix siècles de barbarie avoient comme incrustée dans les esprits & dans les âmes, rendre l'entendement humain aux lumières de la nature, & redonner un caractère de noblesse & de dignité aux mœurs publiques, défigurées & dégradées jusqu'à l'abrutissement.

Sans cette grande métamorphose, quel moyen d'assimilation pouvoit-il y avoir entre le *Goût* des nations antiques & le grossier instinct des nations modernes? Tirer l'homme de cet état, & lui donner le discernement du vrai dans ses justes rapports, du bien, du Beau dans sa juste mesure, ne pouvoit être que l'ouvrage du temps.

Cependant, comme il est des erreurs compatibles avec le génie des Arts, le grand obstacle à la régeneration des Lettres & du *Goût* ne venoit pas de cette cause: & en effet, au milieu même des superstitions & des préjugés fanatiques, le Tasse avoit fait un beau poëme, & l'Arioste un poëme charmant. Mais à la faveur d'une langue déja épurée & polie, ils avoient su tout ennoblir; & la langue françoise, quoiqu'assez abondante, étoit encore loin d'aquérir ce caractère de noblesse, d'élégance, & de pureté, que Pétrarque & Machiavel, avant l'Arioste & le Tasse, avoient donné à la langue toscane. C'étoit cet instrument du génie & du *Goût* qu'il falloit d'abord façonner.

Une langue répugne aux ouvrages de *Goût*, non seulement lorsqu'elle est pauvre, rude, & grossière, mais aussi lorsqu'elle n'a qu'un ton, ou que tous les tons s'y confondent. C'est la souplesse & la variété qui font la grâce & le charme du style; c'est par ses modulations qu'il s'élève ou s'abaisse

(1) Photius est du neuvième siècle, & Suidas est du dixième.

s'abaisse au gré de la pensée, & qu'il se met d'accord avec les caractères & à l'unisson des sujets. Or une langue n'est susceptible de ces convenances du style, qu'autant qu'elle a des tons gradués & distincts, depuis l'humble jusqu'au sublime, depuis le populaire jusqu'à l'héroïque, & qu'elle a de même des modes analogues à la douceur, à la mollesse, à l'énergie, à tous les sentiments, à toutes les passions, à tous les mouvements de l'âme; & c'est ce qui manquoit même à la langue de Montaigne.

Cette langue est franche, énergique, & d'un tour vif & pittoresque : mais elle est trop souvent ignoble; & quoique, par sa liberté, sa familiarité même, elle plaise dans des écrits dont l'abandon est le caractère, il n'en est pas moins vrai que, dans les genres qui demandent toutes les nuances du style & toutes ses délicatesses, dans les sujets surtout où la majesté du langage en est la bienséance, cette familiarité continue auroit été peu convenable. Lorsque Montaigne fait parler Auguste à Cinna, ou qu'Amiot traduit quelques vers d'Euripide, il n'est personne qui ne sente combien ce vieux langage manque de dignité.

Qu'on ne m'accuse pas de vouloir déprimer deux écrivains si recommandables : ce vieux naturel de leur style a son attrait, & je le sens. Mais plus il étoit convenable dans un récit naïf & simple, & dans le libre épanchement des pensées d'un philosophe; moins il étoit propre à la majesté de l'Éloquence & de la Poésie : & Montaigne lui-même nous l'auroit avoué, lui qui a si bien apprécié les écrivains de l'antiquité, même du côté du langage; lui qui avoit l'oreille & l'âme assez sensibles aux beautés du style, pour avoir reconnu que le Poème des Géorgiques & le cinquième livre de l'Enéide étoient ce que Virgile avoit le mieux écrit. Il savoit comme nous, sans doute, quelle diversité de couleurs & de tons une langue devoit avoir, pour s'élever à la hauteur de l'Éloquence de Cicéron, de la Poésie de Lucrèce, pour se donner la dignité & les grâces décentes du style de Virgile, & pour s'abaisser noblement à l'élégante familiarité du style de Térence, qu'il appeloit lui-même *la mignardise du langage latin*.

Je dirai plus : si, du temps de Montaigne, quelqu'un avoit été capable d'assigner à la langue ses divers caractères, & d'en classer les mots, les tours, & les images, comme on a fait depuis, pour varier les tons & les degrés du style; c'eût été Montaigne lui-même. Mais son inclination pour un genre d'écrire libre, indolent, abandonné, coulant de source au gré de son humeur & de sa fantaisie, l'éloignoit trop de ces recherches. Tout dans sa langue lui a été bon, parce que tout lui étoit commode; & ce qu'il nous dit de ses études, nous pouvons l'appliquer à ses compositions. « Il n'est » rien pourquoi je me veuille rompre la tête, » non pas pour la science, de quelque grand prix » qu'elle soit ».

Marot, qui dans quelques épigrammes eut un peu de délicatesse, fut trop souvent grossier & bas. Les poètes du même temps qui voulurent hausser le ton, donnèrent dans l'enflure, & furent durs & guindés sans noblesse. Malherbe, le premier, sentit quel heureux choix de mots pouvoit donner aux vers françois de la pompe & de l'harmonie, & jusqu'où le style de l'Ode pouvoit s'élever sans effort. Ce fut une grande leçon de *Goût* pour les poètes à venir.

Balzac essaya d'ennoblir de même & d'élever la prose au ton de l'Éloquence; mais il l'essaya dans des lettres, & avec une emphase & une affectation toute opposée au naturel & à la liberté du style épistolaire. Cette tentative ne laissa pas d'avoir un succès éclatant; & Balzac parut un prodige, pour avoir appris à son siècle que notre prose, comme nos vers, pouvoit être nombreuse & noble.

Dès lors, le secret de donner à la langue de l'harmonie & de l'élévation, cessa d'être inconnu. Lingende en profita; & il fut le premier qui mit de la décence & de la dignité dans le langage de la Chaire.

Mais le grand apôtre du *Goût*, le grand maître dans l'art d'écrire & de parler la langue sur tous les tons, ce fut Pascal.

Corneille, qui l'avoit devancé, avoit brillé d'une lumière plus éclatante, mais moins pure. Il avoit créé les deux théatres; il avoit donné, dans le Menteur, le modèle du bon comique; il avoit inventé un genre de fable tragique, qui n'étoit pas celui des grecs, & qui étoit plus analogue à nos mœurs; en l'inventant, il l'avoit élevé au plus haut degré du sublime; il en avoit pris le vrai ton, parlé souvent le vrai langage; & ses beaux vers sont beaux si naturellement, si simplement, si pleinement, qu'il n'y a rien de plus accompli. Personne enfin n'a autant fait que lui, pour agrandir en nous l'idée du Beau moral en Poésie, & pour nous en faire éprouver le sentiment dans toute sa hauteur : & en cela le *Goût* lui a dû infiniment plus qu'on ne pense. Je dis le *Goût*, quoique ce fût ce qui lui manquoit à lui-même : car des inspirations lumineuses & fréquentes lui en tenoient lieu; & pour profiter des exemples d'un homme de génie, ce n'est pas à ses fautes que les habiles gens s'arrêtent : ils s'attachent à ses beautés; & lorsqu'il a fait le mieux possible, ils tâchent de faire comme lui, aussi bien que lui, mieux que lui. Qu'importoit à Racine & à Voltaire que Corneille eût fait Théodore, & Pertharite, & Surena? Tout cela étoit nul pour eux, comme il devroit l'être pour nous. Ce sont les belles scènes du Cid, de Cinna, des Horaces, de Polieucte, de Rodogune, qu'ils méditoient dans leur jeunesse, & qui étoient pour

eux des leçons de *Goût* dans ce qu'il a de plus rare, de plus difficile à saisir, le Beau idéal dans les mœurs, le sublime dans l'expression. Mais si Corneille fut pour le *Goût* un merveilleux inspirateur, il fut encore un plus dangereux guide. Il donna de hautes leçons, mais il donna de mauvais exemples, même dans ses plus beaux ouvrages; & la gloire d'être infaillible étoit réservée à Pascal.

Cet esprit, à la fois original & naturel, & aussi simple que transcendant, sembloit fait pour être le symbole, l'image vivante du *Goût*. Ce fut de lui que son siècle apprit à cribler, si j'ose le dire, & à purger la langue écrite des impuretés de la langue usuelle, & à trier non seulement ce qui convenoit au langage de la Satire & de la Comédie, mais au langage de la haute Éloquence, mais au style plus tempéré de la saine Philosophie. Les premières des Provinciales furent des leçons pour Molière; les dernières, pour Bossuet; & ses Pensées ont appris aux philosophes qui l'ont suivi, quelle devoit être la pureté & la dignité de leur langue. Jamais homme n'a eu dans un plus haut degré de justesse le sentiment des convenances, & des convenances durables: aussi voit-on qu'il n'a point vieilli; & il ne vieillira jamais.

Avec tant de délicatesse dans l'organe du *Goût*, il put ne pas aimer Montaigne; mais il l'estimoit plus qu'il ne croyoit ou qu'il n'osoit l'avouer. Il parcouroit ce champ fécond & négligé en botaniste habile & sage: c'est là qu'il s'étoit enrichi; & il est aussi vraisemblable que sans Montaigne on n'eût pas eu Pascal, qu'il l'est que sans Corneille on n'eût pas eu Racine. Les romains, chargés des dépouilles de leurs voisins, les méprisoient: Port-Royal & Pascal eurent le même orgueil. Soyons plus justes à leur égard, & reconnoissons que le *Goût* sévère & pur de cette école contribua grandement à former celui des gens de Lettres, & celui du Public.

Dans la jeunesse de Louis XIV, l'amour des Lettres, passion nouvelle, étoit dans toute sa ferveur. L'Académie Françoise étoit fondée, & s'occupoit assidûment à former, à fixer la langue, en assignant à chaque mot son vrai sens, sa valeur, ses acceptions diverses, & le caractère de noblesse ou de familiarité qui devoit lui marquer sa place. En même temps les mœurs de la société se polissoient. La fleur de la Noblesse, attirée à Paris par le cardinal de Richelieu, formoit la Cour d'un roi jeune, heureux, galant, magnifique, passionnément épris de toutes les sortes de gloire, délicat sur les bienséances, sensible à tous les plaisirs nobles, fait pour être lui-même un modèle de dignité, &, par un naturel qui suppléoit en lui aux lumières qu'il n'avoit pas, juste appréciateur du mérite dans les Lettres & dans les Arts. Autour de lui, & à son exemple, sa Cour, attentive au progrès des talents, occupée de leurs travaux, intéressée à leur rivalité, à leurs succès, & leurs querelles, se plaisant à les animer pour jouïr de leur jalousie & de leur émulation; la Ville, à l'envi de la Cour, s'étudiant à suivre tous les *Goûts* du Monarque; enfin, soit l'attrait de la mode, soit l'attrait de la nouveauté, tout un monde passionné pour les productions du génie, s'instruisant pour en mieux jouïr, & fesant foule avec la même ardeur autour des chaires de Bourdaloue, de Bossuet, & de Fléchier, & aux théâtres de Corneille, de Molière, & du jeune Racine: telle fut, dans tous les esprits, l'action & la réaction des gens de Lettres sur le Public, du Public sur les gens de Lettres (1). Il falloit alors, ou jamais, que le *Goût* se perfectionnât.

On conçoit bien pourtant qu'il y eut d'abord, dans ce concours d'écrivains & de connoisseurs, une infinité de prétentions manquées, & de fausses lueurs d'esprit, de talent, & de *Goût*. Chaque société eut ses prédilections; chaque bel-esprit eut son cercle; chaque talent, ses ennemis. Avant de juger, c'étoit peu de ne pas entendre, on se passionnoit. Les tribunaux les plus célèbres étoient souvent les plus injustes. Ici, Pradon avoit des Mécènes; & Racine, des détracteurs: là, Chapelain étoit admiré, en récitant les vers de la Pucelle; ailleurs, c'étoient les Scudéri qu'on exaltoit, en déprimant Corneille; Boursaut avoit des partisans qui le préféroient à Molière. Tout sembloit confondu. C'étoit dans ce moment de fermentation & de trouble que l'esprit public s'épuroit comme le vin en jetant son écume. Tout ce que demande l'opinion pour se rectifier, tout ce que demande le *Goût* pour se polir, c'est du mouvement. Ce n'est même qu'à force d'agitation, de combats, de révolutions en tous sens, que la vérité se dégage: car après ce tumulte, les passions se calment, les partialités cessent, les préventions se dissipent, l'opinion se fixe à la fin: & regardez au fond du creuset; la vérité y reste pure comme l'or.

Ce n'est donc pas ce flux & ce reflux de sentiments contraires, de jugements épars, d'opinions hétérogènes, qui décident du *Goût* de tout un siècle; c'est leur résultat, c'est l'ensemble & la somme de l'opinion publique. Or voyez sous Louis XIV quels furent les hommes vraiment célèbres; & à leur tête vous trouverez les auteurs de Cinna, du Misanthrope, d'Iphigénie, des Oraisons funèbres

---

(1) « C'étoit un temps digne de l'attention des temps » à venir, dit Voltaire, que celui où les héros de Cor- » neille & de Racine, les personnages de Molière, les » voix des Bossuet & des Bourdaloue se fesoient entendre » à Louis XIV, à *Madame*, si célèbre par son *Goût*, à » un Condé, à un Turenne, à un Colbert, & à cette » foule d'hommes supérieurs en tout genre. Ce temps ne » se trouvera plus, où un duc de la Rochefoucault, l'au- » teur des Maximes, au sortir de la conversation d'un » Pascal, d'un Arnauld, alloit au théâtre de Corneille ».

de Turenne & du grand Condé; vous y trouverez ce La Fontaine, que la Cour dédaignoit & mettoit en oubli; ce Fénélon, que Louis XIV avoit le malheur de ne pas aimer, & le malheur plus grand de regarder comme un bel-esprit chimérique; vous y trouverez ce Boileau, qui s'étoit fait tant d'ennemis; & ce Quinault, que Boileau lui-même s'efforçoit inutilement de décrier & d'avilir. Tout le monde avoit eu ses torts; le Public seul enfin se trouva juste. Concluons que le siècle du génie fut aussi le siècle du *Goût*; ajoutons, & d'un *Goût* plus délicat, plus fin, plus éclairé que celui de Rome & d'Athènes.

Les romains, je l'avoue, ont, en fait d'Éloquence, l'avantage d'un artifice plus savant & plus raffiné: & quoique Bourdaloue & Massillon m'étonnent; l'un par l'accord parfait de son langage avec son ministère, & par le secret merveilleux de concilier, comme sans art, l'esprit de l'Évangile avec celui du monde, & toutes les bienséances du caractère apostolique, avec le ton & le langage que la Cour la plus spirituelle & la plus polie de l'univers exigeoit de son orateur; l'autre, pour avoir su jeter sur l'Éloquence la plus soignée, la plus étudiée, un voile de décence, de dignité, de simplicité même, qui, en déguisant le soin de plaire, n'y laisse voir que le don naturel de persuader & de toucher; enfin, dans l'Eloquence de Bossuet, toute inculte qu'elle veut paroître, quoique je sois bien éloigné de prendre pour un manque de *Goût* ces négligences réfléchies, ces licences préméditées, ces savantes incorrections, qui lui donnent en même temps plus de force & de vérité: cependant, vu la différence de la Tribune & de la Chaire, la liberté, l'autorité, la sécurité que donne celle-ci, & les détresses continuelles où l'autre engageoit l'orateur, je crois encore que du côté du *Goût*, comme de l'art & du génie, notre Éloquence n'a rien d'égal à l'Éloquence des romains. Il étoit plus facile d'excuser Turenne devant un auditoire pour qui la guerre civile étoit un songe, que de justifier Ligarius devant César.

Mais à l'égard de la Poésie, j'ôserai dire que le génie antique n'a rien produit, en fait de *Goût*, d'aussi difficile & d'aussi parfait que nos chef-d'œuvres dramatiques. Pour s'en convaincre, il suffiroit de comparer la Phèdre & l'Iphigénie de Racine à celles d'Euripide; il suffiroit de mettre Aristophane, Plaute & Térence lui-même, à côté de Molière. Ce beau tissu de l'action, où tout est si bien à sa place; si bien lié, si bien d'accord ensemble; ces gradations, ces nuances dans la peinture des caractères; cette profonde intelligence des affections de l'âme & de ses passions; tous ces secrets que nos deux poètes ont dérobés à la nature & si subtilement tirés du fond du cœur humain; tout cela, dis-je, auroit peut-être fort étonné Ménandre & Euripide. Le rôle de Joad, ni celui de Roxane, ni celui d'Hermione, ni ceux de Néron, d'Agrippine, & de Narcisse, & de Burrhus, quoique tracés d'après Tacite, ne sont pas esquissés à la manière antique; ils sont peints & finis d'un *Goût* que les Grecs ne connoissoient pas.

> Souffrez quelques froideurs sans les faire éclater,
> Et n'avertissez pas la Cour de vous quitter,

sont des vers faits au retour de Versailles. Il y en a mille dans Racine qui n'auroient jamais pu venir à un poète grec ou latin. Ce sont des fruits uniquement propres au climat qui les a fait naître, je veux dire les fruits d'une société continuellement occupée à démêler tous les mouvements, tous les intérêts, tous les ressorts du cœur humain, à épier toutes ses foiblesses, & à saisir, dans les caractères, tous les reflets des vertus sur les vices & des vices sur les vertus. Ce fut ce monde, plus raffiné que le peuple d'Athènes & que celui de Rome, qui fut l'école de Racine.

Les mœurs comiques sont plus locales que celles de la Tragédie. Mais l'idée que nous avons du Comique ancien, ne nous y fait rien voir d'un discernement aussi vif, d'une science aussi profonde & de l'homme & des hommes, que le Comique de Molière; & dans leur genre, le Tartuffe, le Misanthrope, les Femmes savantes, ne sont pas moins, comme ouvrages de *Goût* que comme ouvrages de génie, ce qu'il y a de plus rare au monde. Molière a su, comme les Anciens, faire parler des valets fourbes, des vieillards chagrins ou crédules; mais lequel des Anciens auroit fait parler comme lui un Alceste, une Célimène, un Tartuffe, une Agnès, un Chrisale? Aristophane & Plaute ne sont que des farceurs auprès d'un Comique si vrai, si fin, si naturel. Térence est plus délicat, il est vrai; mais est-il aussi pénétrant? Son Comique a-t-il le relief & la vigueur de celui de Molière? Térence a-t-il ce coup d'œil à la fois philosophique & poétique, auquel un ridicule n'a jamais échappé? Cette pénétration, me direz-vous, est du génie. Oui, j'en conviens; mais cette justesse est du *Goût*.

L'art dramatique n'est pas le seul où la finesse du sens du *Goût* soit plus marquée dans les Modernes. Athènes & Rome n'ont jamais eu rien de comparable au naturel, ingénieux, sensible, animé, plein de grâces, de madame de Sévigné; au naturel, plus précieux encore, de ce bon La Fontaine, qui a laissé Phèdre si loin de lui. Dans les lettres de Sévigné, l'on voit distinctement ce que l'esprit de société avoit aquis de politesse, d'élégance, de mobilité, de souplesse, d'agrément dans sa négligence, de finesse dans sa malice, de noblesse dans sa gaîté, de grâce & de décence dans son abandon même & dans toute sa liberté; on y voit les progrès rapides que le bon esprit avoit fait faire au *Goût* depuis le temps peu éloigné où Balzac & Voiture étoient les merveilles du

ſiècle. Dans les fables de La Fontaine, on voit tout ce que l'art avoit apris à faire, ſans ſe déceler un moment, & ſans ceſſer de reſſembler au pur inſtinct de la nature. Madame de Sévigné a laiſſé douter ſi elle avoit le *Goût* des grandes choſes : mais celui des petites ne fut jamais plus pur, plus délicat que dans ſes lettres ; elles en ſont un modèle achevé. La Fontaine a perſuadé qu'il n'y avoit, dans ſon talent, qu'une ſimplicité naïve ; & jamais la ſagacité de l'intelligence & de l'obſervation n'a été à un plus haut point. Le *Goût*, dans Sévigné, étoit le ſentiment exquis des convenances ſociales : le *Goût*, dans La Fontaine, étoit le ſentiment profond des convenances naturelles ; & ce ſentiment, il l'avoit appliqué, non ſeulement aux mœurs des hommes, mais à celles des animaux. Phèdre eſt ſimple, élégant, précis : c'eſt beaucoup ; ce n'eſt rien au prix de La Fontaine. Celui-ci eſt riche, abondant, varié, brillant d'invention dans les idées, de coloris dans les images, & d'un bonheur ſi imprévu, ſi ſingulier dans tout ce qu'il invente, qu'on croit toujours que c'eſt une rencontre ; tant ce qu'il a de plus ingénieux paroît ſimple & peu réfléchi !

L'Arioſte a mêlé le plaiſant avec le ſublime ; mais on voit que ce n'eſt qu'un jeu : on dit, L'Arioſte s'égaye ; & l'on veut bien s'égayer avec lui. La Fontaine a mêlé le ſublime avec le naïf ; il a changé de ton & de couleur auſſi hardiment que l'Arioſte, plus ſouvent même & plus rapidement ; non pas en poète folâtre, & qui ſe joue de ſon art, mais ſans y entendre fineſſe, & de l'air de la bonne foi : cependant telle eſt ſa magie, que ce mélange eſt d'un *Goût* exquis, parce que l'apropos en fait la vraiſemblance, & que, ſur tous les tons, il conſerve ſon naturel. Examinez bien les peintures où il a mis le plus de Poéſie, vous n'y trouverez pas un trait que l'art ſe ſoit permis comme pur ornement de luxe. L'eſprit, le génie y étincelle, ſans qu'une ſeule fois on le ſoupçonne d'avoir voulu briller. Ce qu'il a dit, il falloit le dire ; & pour le dire le mieux poſſible & le plus naturellement, il falloit le dire comme il l'a dit, quoiqu'il ſoit, dans l'expreſſion, le plus hardi de tous nos poètes. Aſſûrément cet art de diſſimuler l'art n'étoit pas connu des anciens.

Le *Goût* en étoit là, lorſque Boileau compoſa l'Art poétique : cet ouvrage, qui mit le comble à ſa célébrité & à l'autorité qu'il avoit dans les Lettres, fut donc un peu tardif ; il ne laiſſa pas d'être utile. Il n'aprit rien aux maîtres de l'art ; mais il groſſit le nombre de leurs juſtes appréciateurs. Il acheva d'apprendre à la multitude à n'eſtimer que des beautés réelles ; il acheva de la guérir de ſes vieilles admirations pour des poèmes ſans poéſie, & pour des romans ſans vraiſemblance ; il acheva de décrier ce faux bel-eſprit, dont Molière avoit fait juſtice en plein théâtre, & qui ne laiſſoit pas encore de ſe produire dans le monde. Ainſi, Boileau, Critique peu ſenſible, mais judicieux & ſolide, ne fut pas le reſtaurateur du *Goût* ; il en fut le vengeur & le conſervateur. Il n'aprit pas aux poètes de ſon temps à bien faire des vers ; car les belles ſcènes de Cinna & des Horaces, ces grands modèles de la verſification françoiſe, étoient écrites lorſque Boileau ne feſoit encore que d'aſſez mauvaiſes ſatires ; & le Miſanthrope, le Tartuffe, les Femmes ſavantes, Britannicus, Andromaque, Iphigénie, & les Fables de La Fontaine avoient précédé l'Art poétique : mais il fit la guerre aux mauvais écrivains, & déshonora leurs exemples ; il fit ſentir aux jeunes gens les bienſéances de tous les ſtyles ; il donna de chacun des genres une idée nette & préciſe : & s'il n'eut pas cette délicateſſe de ſentiment qui démêle, comme dit Voltaire, *une beauté parmi des défauts, un défaut parmi des beautés* ; s'il mit Voiture à côté d'Horace ; s'il confondit Lucain avec Brébeuf dans ſon mépris pour la Pharſale ; s'il ne ſut point aimer Quinault (1) ; s'il ne ſut point admirer Le Taſſe ; ſi, dans l'Art poétique, il oublia ou dédaigna de nommer La Fontaine ; il connut du moins ces vérités premières, qui ſont des règles éternelles ; il les grava dans les eſprits avec des traits ineffaçables : & c'eſt peut-être, grâce aux lumières qu'il nous tranſmit dans ſa vieilleſſe, que la génération ſuivante a été plus juſte que lui.

Je vas haſarder un paradoxe, que je tâcherai d'expliquer : c'eſt que notre ſiècle a été en même temps l'époque de la perfection du *Goût* & de ſa décadence. Il s'annonça d'abord ſous de mauvais auſpices, par la trop célèbre diſpute ſur les Anciens & les Modernes. Je crois avoir fait voir ailleurs que, dans cette querelle, tout le monde avoit tort. Mais ce qu'on y aperçoit bien clairement, du côté des Modernes, c'eſt que le *Goût* des Lettres avoit perdu de ſon attrait ; que, dans un grand nombre de bons eſprits, une raiſon analytique avoit éteint l'imagination ; & que, dans des arts où elle domine, le charme étoit preſque détruit & l'illuſion diſſipée. Alors on donna dans l'excès oppoſé à l'enthouſiaſme. La Critique devint ſubtile, & fut sèche & minutieuſe. L'eſprit, pour juger le génie, ſe mit à la place de l'âme. On voulut tout aſſujétir aux lois de nos uſages fugitifs, ne rien céder à la nature, ne rien paſſer aux mœurs antiques, rien à l'eſſor de l'imagination & aux élans de la penſée ; réduire la Poéſie à la préciſion des idées métaphyſiques, & la contraindre à raiſonner ce qui n'eſt fait que pour être

---

(1) Si on trouvoit dans l'antiquité un poème comme Armide ou comme Atys, avec quelle idolâtrie il ſeroit reçu ! Mais Quinault étoit moderne . . . . Il manquoit à Boileau d'avoir ſacrifié aux Grâces. Il chercha en vain toute ſa vie à humilier un homme qui n'étoit connu que par elles. (*VOLTAIRE*.)

senti. C'en étoit fait du *Goût*, si ce systême eût prévalu.

C'en étoit fait encore, si la doctrine du parti des Anciens avoit été prise à la lettre : car pour avoir la foi que demandoient leurs zélateurs, il auroit fallu renoncer aux lumières du sens intime, tout admirer, jusqu'au sommeil & aux rêveries du bon Homère; & au moyen des commentaires, des autorités, des exemples, il n'étoit rien qu'on n'eût fait passer pour être beau & dans le *Goût* antique. Le poëme de Chapelain, avec des notes à la Dacier, eût été une œuvre admirable.

Heureusement il s'éleva un homme digne d'apprécier & les Anciens & les Modernes, qui commença par les étudier avec l'avidité d'une jeunesse ardente, & qui, bientôt s'égalant lui-même aux plus illustres, aquit le droit de les juger.

Jamais homme de Lettres, dans aucun siècle, n'a essuyé autant de contradictions & d'iniquités, que Voltaire en éclairant le sien. Mais tout sensible qu'il étoit à l'injure, il eut le courage de la souffrir; & après avoir soixante ans lutté contre l'envie, il a fini par l'étouffer. Cette gloire, si long temps disputée à celui qui fesoit celle de son siècle, est venue enfin, aux acclamations de tout un peuple reconnoissant & juste, couronner la vieillesse de ce grand homme & environner son tombeau.

C'étoit sous lui que s'étoit formée cette école de *Goût*, qui, sans distinction ni de temps ni de lieux, sans partialité, sans envie, & l'esprit également libre de superstition pour les Anciens, de complaisance pour les Modernes, les pesa tous dans la même balance, en connut le fort & le foible, &, tenant un juste milieu entre une admiration folle & un dénigrement encore plus insensé, reçut les impressions de l'art, comme celles de la nature, avec cette bonne foi simple que doit toujours avoir la conscience du *Goût*.

Ce fut alors que les beaux siècles de Périclès, d'Alexandre, & d'Auguste, de Léon X & de Louis XIV eurent de vrais estimateurs. Ce fut alors que cet Homère, qui fait son époque à lui seul, fut admiré, non pas comme un dieu infaillible, mais comme un génie étonnant; & qu'en faveur de ses grandes beautés, on lui passa ses contes puérils, ses comparaisons exubérantes, ses harangues hors de saison, ses combats trop accumulés, ses foiblesses, & ses longueurs. Virgile, son rival, fut apprécié de même & avec la même équité. Jamais admiration plus pure que celle dont jouit encore cette belle moitié de l'Énéide qu'il avoit perfectionnée; & dans celle qu'il a laissée imparfaite en mourant, s'il n'y a pas un défaut que l'on n'ait aperçu & modestement observé, y a-t-il une seule beauté qu'on n'ait pas vivement sentie?

Quelques faux brillants dans Le Tasse ont-ils détruit pour nous l'effet de ses peintures? Tancrède, Herminie & Clorinde, Renaud & Armide, ne sont-ils pas aussi présents à nos esprits qu'Hector, Achille, Andromaque, & Didon? & dans les combats qu'il décrit, dans les scènes attendrissantes qu'il y mêle avec tant de charme, dans ces tableaux si variés, dans cette Poésie aimable & belle encore auprès de celle de Virgile, est-ce par du clinquant que nous nous laissons éblouir?

Il en est de la Tragédie comme de l'Épopée. Dans les Anciens, la simplicité, la vérité, le pathétique, le naturel dans le dialogue; chez les Modernes, la belle ordonnance de l'action, le tissu de l'intrigue, l'art, plus savant qu'il ne le fut jamais, d'amener les situations & d'en préparer les effets, le jeu des passions actives, leurs dèvelopements & leurs gradations, la grande manière de fondre l'Histoire dans la Poésie, tout a été senti & justement apprécié.

Quels monuments de *Goût* que les éloges de Fénélon, de Molière, de La Fontaine, que nous avons vus couronnés! Quels monuments de *Goût* que les éloges de Bossuet, de Massillon, de Destouches, par d'Alembert! Quel monument de *Goût* que cet ouvrage que Thomas a eu la modestie d'intituler, *Essais sur les Éloges*, & auquel nul ouvrage de Critique, soit ancien soit moderne, à la réserve du livre de Cicéron sur les illustres orateurs, n'est digne d'être comparé! Enfin quel monument de *Goût* que les notes de Voltaire sur le théâtre de Corneille!

Mais, ce qui est plus rare encore que ce *Goût* de Critique & de spéculation, quel modèle de *Goût* dans les écrits de ce grand homme! Depuis le ton le plus familier jusqu'au ton le plus héroïque, qui jamais a eu, comme lui, ce sentiment délicat & fin des propriétés du style & de ses différences? & qui jamais, avec plus de justesse, nous en a marqué les degrés? Quelle élégance & quelle aisance noble dans ses poésies fugitives! Quelle belle simplicité dans le style attrayant dont il écrit l'Histoire! Quelle grâce & quel enjouement il prête à la Philosophie! Quelle majesté, quel éclat, quelle diversité de tons & de couleurs il donne au langage tragique! moins fini que Racine, moins châtié, moins pur, moins attentif, ou, si l'on veut, moins adroit à lier ensemble tous les ressorts de l'action; mais plus véhément, plus fecond, plus varié, plus profondément pathétique, & plus fidèle aux mœurs locales, auxquelles Racine quelquefois avoit trop mélé de nos mœurs.

Je ne dis pas que, dans le Poëme épique, du côté de l'invention, il ait égalé ses rivaux. Le dessin de la Henriade avoit été conçu dans un âge où la pensée n'a pas encore aquis tout son accroissement, ni le génie toutes ses forces: l'ouvrage s'en est ressenti. Mais, du côté du *Goût*, y a-t-il rien de plus achevé? Récits, descriptions,

images, comparaisons, portraits, détails de toute espèce, emploi du merveilleux & de l'allégorie, discours & scènes dramatiques, tout, dans ce poème, est aujourdhui d'une correction presque irrépréhensible. S'il n'a pas l'intérêt du Tasse, le charme de Virgile, la magnificence d'Homère, au moins n'a-t-il aucun de leurs défauts.

Mais le *Goût* de Voltaire a-t-il été le *Goût* du siècle où Voltaire a fleuri? D'abord il a été le *Goût* de presque tous les écrivains célèbres: & si on m'oppose cette foule de critiques ineptes, de satires obscures, de productions éphémères, dont le Public a été inondé; je répondrai qu'une douzaine de bons auteurs ont décidé le caractère & la réputation du siècle de Louis XIV; qu'il n'en reste pas même autant du beau siècle d'Auguste, ni de celui de Périclès; qu'il en reste encore moins du temps des Médicis; & qu'il est juste de ne compter de même, du siècle où nous vivons, que ce qui est digne de mémoire.

Si, de loin, nous jetons les ieux sur une prairie émaillée, nous n'en voyons que la surface; elle nous paroît toute en fleurs: si nous la traversons, nous y trouvons à chaque pas des chardons hérissés & des ronces rampantes; les fleurs, plus clair semées, ne nous enchantent plus. C'est là notre façon de voir les siècles passés & le nôtre. Mais supposons-nous à la même distance, où seront nos neveux, de ce champ que nous parcourons; & de ce champ, si décrié par des gens qui se vantent de n'être d'aucun siècle & qui en effet ne seront d'aucun, ne voyons plus que ce qui domine & ce qui seul en restera: au Barreau, les Cochin, les le Normand, les de Gènes, & les élèves qu'ils ont formés: en Chaire, non pas des émules de Bossuet & de Massillon, mais des hommes qui, par le *Goût*, & quelques-uns par l'Éloquence, sont dignes d'être appelés leurs disciples: sur la Scène tragique, un Voltaire (j'ajoûterois un Crébillon, si je parlois seulement de génie), &, sur les traces de Voltaire, d'heureux talents qu'il a cultivés de ses mains: sur le Théâtre de Molière, le Philosophe marié, le Glorieux, la Métromanie, les Dehors trompeurs, le Méchant, & un grand nombre de petites pièces comiques d'une touche fine & légère; riants tableaux, qui attesteront des mœurs frivoles, mais un *Goût* épuré: dans le genre lyrique, un Rousseau, aussi harmonieux que Malherbe, & supérieur à lui pour l'éclat des images, la richesse, la majesté, & la pompe de l'expression: dans le Didactique, des poèmes d'un style pur, mélodieux, sensible, d'un coloris brillant & vrai, tels que Racine les eût écrits, tels que Boileau eût voulu les écrire, s'il eût célébré la campagne & les saisons, s'il eût enseigné l'art d'embellir les jardins, s'il eût traduit les Géorgiques: des poésies familières, du tour le plus ingénieux, du naturel le plus aimable, moins négligées que celles de Chaulieu, & d'un sel plus fin, plus piquant que les poésies de Deshoulières & que celles de Pavillon: des romans d'un *Goût* aussi pur que ceux de la Fayette, & dun style plus animé; les uns brillants d'un coloris qui étoit inconnu à la Prose, les autres brûlants de passion & d'un intérêt déchirant: des morceaux d'Histoire, aussi dignes d'être comparés à Salluste, que le chef-d'œuvre de Saint-Réal: des Traductions, dont quelques-unes ont effacé les originaux: enfin, dans presque tous les genres, des ouvrages du meilleur ton & du meilleur esprit: voilà, du côté des gens de Lettres, ce qui marquera notre siècle; & je n'en ai pas dit assez.

Voltaire a loué Bossuet d'avoir appliqué l'Éloquence à l'Histoire: ne peut-on pas le louer lui-même, & un grand nombre d'écrivains après lui, d'avoir associé l'Éloquence avec la Philosophie, & celle-ci avec l'art des vers? Dans quel autre siècle a-t-on vu les idées morales & politiques si abondamment répandues, si éloquemment exprimées? La Prose avoit-elle autrefois cette précision, cette rapidité, ce mouvement, cette couleur, cette âme enfin qu'elle a reçue de nos modernes écrivains? Le siècle de Louis XIV a-t-il un ouvrage philosophique à mettre à côté de l'Émile? Et si le *Goût* par excellence consiste à réunir l'utile & l'agréable, dans quel temps l'un a-t-il donné à l'autre plus d'attrait & plus d'influence? Les sciences, même les plus abstraites, ne doivent-elles pas au *Goût* cette facilité d'accès qui nous les rend familières, ce charme qui de leur étude nous a fait un amusement? Le siècle de Louis XIV a-t-il entendu parler des lois avec une précision aussi énergique & aussi lumineuse que l'a fait Montesquieu? de l'homme & de ses facultés intellectuelles avec un intérêt plus doux, plus attrayant que Vauvenargue? avec une sagacité plus pénétrante qu'Helvétius? avec une clarté plus limpide que Condillac? A-t-il entendu parler de la nature avec la verve, l'élégance, & la majesté de Buffon? des progrès de l'esprit humain dans les sciences, avec la supériorité de lumières & la noble simplicité d'élocution de d'Alembert? des talents, des travaux, des vertus des grands hommes avec la splendeur, l'abondance, la force & l'élévation de l'Éloquence de Thomas? des qualités, des fonctions, des devoirs de l'homme public, avec la chaleur, la noblesse, l'ingénuïté d'âme & de langage de celui qui a loué Colbert, & qui nous a rappelé Sully. Et quel est de ces écrivains celui qui, pour la pureté du *Goût*, n'est pas digne d'être classique?

Or dans l'hommage que je leur rends, je ne suis que l'écho de la voix publique; leur réputation est dès à présent aussi unanimement établie, qu'elle peut jamais l'être; & ils ont trouvé dans leur siècle cette justice impartiale qu'on ôse à peine espérer d'obtenir d'une tardive postérité. Cela prouve que le *Goût* du Public a suivi de près

celui des gens de Lettres ; & ce qui le prouve encore mieux, c'est la docilité avec laquelle son opinion est tant de fois revenue sur elle-même & a reconnu ses erreurs. Pour relever Brutus, Oreste, Sémiramis, Adélaïde du Guesclin, il n'a pas fallu, comme pour Phèdre & Athalie, attendre un siècle plus équitable : le même Public, qui, entraîné par les factions littéraires & dans des moments de vertige, avoit réprouvé ces ouvrages, a senti l'injustice de ses arrêts & les a vengés. Enfin qu'on examine quel choix il a fait des écrits que lui laissoit le siècle précédent, & la préférence éclairée qu'il a donnée aux beautés durables; on avouera que, dans aucun temps, ce discernement n'a été aussi juste, aussi délicat, aussi fin. Ce n'est donc pas (& je l'ai déja dit en parlant du siècle de Louis XIV) sur l'opinion tumultueuse, précipitée, & passagère, qui s'élève & qui se dissipe du jour au lendemain, qu'il faut juger le *Goût* de tout un siècle ; mais sur l'opinion réfléchie & dominante, qui se fixe & qui s'affermit quand tous les débats de l'envie, de la rivalité, de la malignité, des partialités pour & contre, sont appaisés dans les esprits, & que le Public, calme & désintéressé, se consulte soi-même & ne juge que d'après soi.

Comment donc se peut-il que ce même temps où le *Goût* semble si perfectionné, soit le temps de sa décadence ? c'est que le *Goût* perfectionné est un *Goût* de spéculation, & que le *Goût* de sentiment ne tient pas aux mêmes principes. L'un est l'amour de la beauté réelle, l'autre est l'amour de la nouveauté.

« Quiconque approfondit la théorie des arts » purement de génie, doit savoir, dit Voltaire, » s'il a quelque génie lui-même, que ces premières beautés, ces grands traits naturels qui » appartiennent à ces arts, & qui conviennent à » la nation pour laquelle on travaille, sont en » petit nombre. Les sujets & les embellissements » propres aux sujets ont des bornes bien plus serrées qu'on ne pense. Il ne faut pas croire que » les grandes passions tragiques & les grands sentiments puissent se varier à l'infini. Il n'y a, » dans la nature humaine, qu'une douzaine, tout » au plus, de caractères vraiment comiques, & » marqués à grands traits. Les nuances, à la » vérité, sont innombrables ; mais les couleurs » éclatantes sont en petit nombre : & ce sont ces » couleurs primitives qu'un grand artiste ne manque » pas d'employer ».

Voilà, dans tous les temps, une première cause de la décadence des Lettres après un règne florissant. On diroit que chaque climat n'ait pu donner qu'une seule moisson, & que, le sol épuisé une fois par sa propre fécondité, il ait fallu des siècles de repos pour le renouveler & le rendre fertile.

En effet, ce qui rajeunit l'esprit humain & donne lieu à de nouvelles générations de pensées, ce sont les grandes révolutions, les grands changements arrivés dans les Empires, dans les lois, dans les mœurs, dans le culte, dans les usages, dans les idées morales, dans les opinions religieuses, dans la guerre & la Politique, dans les sciences, & dans les arts. Voyez ce que les différences de la Henriade & de l'Énéide, du poème du Tasse & de ceux d'Homère, supposent de diversité dans le cours des choses humaines.

Après un siècle de culture & de grande abondance, il sembleroit donc qu'il faudroit laisser le temps & la nature reproduire les germes de la fécondité. Mais au lieu de jouïr modérément des biens aquis, ce qui seroit sage, on en veut toujours de nouveaux, résolu même à perdre au change, plus tôt que de ne pas changer ; & c'est ici la grande cause de la corruption du *Goût*.

Un exercice continuel de notre sensibilité sur des objets du même genre a deux effets contraires : d'abord il aiguise nos *Goûts* ; mais bientôt il les use, & finit par les émousser. L'âme se lasse de ses plaisirs, comme elle s'endort sur ses épines ; c'est par foiblesse qu'elle a besoin, dans ses émotions, de nouveauté & de variété. Supposez donc les arts d'agrément à leur plus haut degré de charme, il n'y a qu'un seul moyen d'en perpétuer les jouïssances, c'est de les rendre peu fréquentes. Si elles sont communes, elles s'attiédiront & n'auront plus aucun attrait.

Dans la Grèce, où la Tragédie étoit réservée pour les grandes fêtes, le *Goût* d'une belle simplicité pouvoit se conserver toujours. Dans l'intervalle d'un spectacle à l'autre, la sensibilité reposée avoit le temps de se ranimer; & le *Goût*, le temps de reprendre sa sagacité naturelle. Mais dans une ville où, depuis cent cinquante ans, le même genre de spectacle se reproduit sans cesse, où une habitude journalière en a rendu tous les moyens familiers, tous les tableaux présents ; comment veut-on que le *Goût* conserve quelque vivacité, à moins qu'il ne varie & que l'art ne change avec lui ? Or varier sans cesse, est un moyen sans doute de faire une fois le mieux possible, mais un moyen plus infaillible encore de faire mal mille autres fois.

J'entends dire que telle & telle des plus belles pièces de Corneille, & même de Racine, auroient aujourdhui peu de succès, si on les donnoit pour la première fois ; que le tragique en paroitroit trop foible; & que l'Éloquence qui les anime suppléeroit mal aux mouvements & aux coups de théâtre, qu'on demande à présent pour être ému comme on se plaît à l'être. Cela est affligeant à croire ; mais cela n'est que trop croyable. Voltaire, qui l'a pressenti, a mis dans l'action théatrale plus de chaleur & d'énergie ; il a donné aux passions, surtout à celle de l'amour dans les hommes, plus de force & de véhémence;

il a trouvé dans les liens du ſang de nouvelles ſources de pathétique ; il a ſu prendre habilement, du théâtre anglois, des moyens de rendre la terreur plus profonde & la pitié plus déchirante; & par lui, le Tragique a fait ſur notre Scène un pas de plus vers la perfection. Mais après ces nouveaux reſſorts, qu'il a ſu manier avec tant d'art & de génie, après ces nouvelles combinaiſons d'intérêts & de caractères, ſi l'on demande encore du nouveau & du plus tragique ; d'où le tirer, ſi ce n'eſt du milieu des tortures & des ſupplices? Et lorſque l'habitude nous aura refroidis ſur les ſpectacles de Tancrède, de Mahomet, & de Sémiramis, que nous reſtera-t-il que les dernières atrocités du crime & les horreurs de l'échafaud? On commence en effet à les riſquer ſur le théâtre : & ſi notre ſenſibilité y répugne encore, ce n'eſt pas pour long temps ; l'habitude l'y endurcira.

Obſervez ce qui arrive à nos Trimalcions dans les délices de leur table. Nul art d'aſſaiſonner les mets ne peut ſurmonter les dégoûts d'une longue ſatiété; & ni les ſels les plus ſtimulants, ni les liqueurs les plus brûlantes ne réveillent plus les langueurs d'un ſens blâſé à force de jouïr. C'eſt ainſi que l'intempérance des plaiſirs de l'eſprit nous les rendra tous inſipides; & l'art même aura beau s'épuiſer en recherches & en raffinements pour ranimer le *Goût*. La ſobriété ſeule auroit pu le ſauver de cette eſpece de paraliſie; & aux excès qui en ſont la cauſe, s'il eſt quelque remède, c'eſt l'abſtinence & le beſoin. Mais ce ſeroit demander l'impoſſible. Le Public veut jouïr, au riſque même de détruire tout ce qu'il peut avoir de ſenſibilité.

On va me dire qu'à la génération dont le *Goût* s'affoiblit & s'altère de jour en jour, en ſuccède une dont le *Goût* ſera jeune & ingénu comme elle, & que d'un âge à l'autre le Public eſt renouvelé. Je conviens en effet qu'au premier eſſor de la Jeuneſſe dans le monde, elle ſe livre, avec une ſenſibilité vive & neuve encore, à tous les plaiſirs de l'eſprit; mais dans l'uſage de ces plaiſirs, comme de tous les autres, ne voit-on pas avec quelle impatience les jeunes gens ſe preſſent de vieillir? avec quelle rapidité la contagion de l'exemple & de l'opinion les gagne? & comme, à peine arrivés dans le monde, ils en ont déja pris les *Goûts* & les dégoûts? Ne les entendez-vous pas dire qu'on ſait Racine & Molière par cœur? que, grâce au Ciel, on ne lit plus Virgile? qu'on a été bercé avec Télémaque? qu'ils laiſſent Maſſillon aux dévotes, Paſcal aux janſéniſtes, La Fontaine aux enfants? qu'on ne lit pas deux fois la Henriade? & que le *Goût* des vers eſt un *Goût* ſuranné?

Leurs pères au moins ſe ſouviennent d'avoir aimé ce qu'ils n'aiment plus; & en le négligeant, ils l'eſtiment encore & l'admirent de ſouvenir. J'en ai vu quelquefois qui feſoient l'aveu de Médée :

Video meliora, proboque,
Deteriora ſequor. Ovide.

Mais la Jeuneſſe érige tous ſes *Goûts* en ſyſtême, & ne connoît, dans l'art de l'amener, d'autre règle que ſon plaiſir. Eſſayez de lui faire entendre que ce qui lui plaît n'eſt pas digne de lui plaire; elle vous répondra par un ſourire dédaigneux. Que veut-on qu'elle eſtime, ſi ce n'eſt pas ce qui lui plaît, & ce qui plaît à la ſociété qu'elle fréquente obſcurément? C'eſt là que ſes idées & ſes ſentiments ſe dégradent; c'eſt là que ſon *Goût* s'avilit, & que, perdant toute pudeur & toute délicateſſe, elle habitue ſon oreille & ſon âme à la baſſeſſe, à l'indécence, à la groſſièreté de mœurs & de langage qui caractériſe le nouveau genre dont elle fait ſes amuſemens.

Ce qui fonde un État le peut ſeul conſerver :

c'eſt une maxime applicable à la culture de tous les arts, & ſingulièrement au *Goût*. Or, dans tous les temps où il a fleuri, comment s'eſt-il formé? Par l'inſtruction & l'exemple, de proche en proche, à la faveur d'une communication habituelle des eſprits cultivés & des eſprits qui demandoient à l'être. Ceux-ci daignoient écouter & s'inſtruire; ou ſi la déférence perſonnelle étoit difficile pour l'amour-propre, au moins recevoit-on des morts les inſpirations de *Goût* qu'on eût rougi de prendre des vivants. On liſoit de bons livres, on étudioit ceux qui, de l'aveu des gens inſtruits, étoient les modèles de l'art. Le temps en eſt paſſé. Depuis qu'une culture ſuperficielle a établi entre les eſprits une apparence d'égalité, tout le monde décide, perſonne ne conſulte. On ne lit plus; & pourquoi liroit-on? Déſormais la Littérature, je dis l'ancienne & la plus exquiſe, n'étant plus dans la ſociété un objet d'entretien où l'on puiſſe briller; la vanité, le grand mobile de l'émulation, n'eſt plus intéreſſée à donner à l'étude des moments qu'elle croit pouvoir mieux employer.

Ce n'eſt pas que, dans cette ſociété renaiſſante, il n'y ait une élite de jeunes gens très-cultivés, très-éclairés, & d'un *Goût* délicat & pur. Mais je parle ici du grand nombre, & dans tous les temps le grand nombre ne cultive de ſon eſprit que les facultés uſuelles. Les lumières & les talents, qui le ſoir trouveront leur place, ſont l'occupation du matin. On n'entendra parler dans le monde où l'on vit, ni d'Euripide, ni de Térence, ni de Virgile, ni d'Horace, ni de Boſſuet, ni de Maſſillon, & rarement de la Bruyère. On aura lu la brochure du jour, on va voir la pièce nouvelle; & ſi de l'une ou de l'autre on ne ſait que penſer, on ſait du moins où en prendre un jugement

ment très-décidé : seulement qu'on ait parcouru à sa toilette une feuille volante, on a son mot à dire, on s'est mis au courant, on est au pair de tout le monde.

Il est difficile de motiver un sentiment que l'on emprunte, & qu'on adopte sans examen ; mais dans un monde où rien ne se raisonne, & dont la mobilité perpétuelle ne laisse aucun repos à la pensée, l'opinion n'est jamais compromise. Un mot tranchant suffit pour éviter toute espèce de discussion ; & si ce mot est un trait piquant, il est dispensé d'être juste.

L'amour des Lettres, dans sa première ardeur, fesoit, du jugement des ouvrages de *Goût*, une occupation sérieuse ; aujourd'hui c'est à peine un jeu. L'avis courant passe de bouche en bouche ; on le reçoit & on le donne avec la même indifférence ; ou si deux sentiments se croisent, c'est en glissant l'un à côté de l'autre, & tout au plus avec un choc léger, d'où ne sort aucune lumière. Personne n'a besoin d'examiner ce qu'un autre pense : chacun prétend se suffire à soi-même ; & cette suffisance est ce qu'il y eut jamais de plus funeste pour le *Goût* : car l'ignorance toute simple se laisse guider par la nature, & le sentiment lui tient lieu souvent des lumières qu'elle n'a pas ; mais avec de fausses lueurs, la vanité qui se croit éclairée, s'égare, & ne revient jamais.

J'ai ouï dire plus d'une fois à une actrice très-célèbre, que les jours de réjouissance, où les spectacles sont ouverts gratuitement au peuple, elle avoit peine à concevoir la promptitude, la justesse, la rapide unanimité avec laquelle, non seulement les endroits frappants d'une tragédie, mais le sublime simple, les mots touchants, les vers de situation, les traits de sensibilité les plus délicats, étoient saisis par cette multitude inculte. Et c'est précisément parce qu'elle est inculte, qu'en elle au moins rien n'est factice ; qu'elle se livre de bonne foi à l'impression qu'elle reçoit ; & que tout ce qui est naturellement beau, la touche & la ravit. Elle n'a pas ce *Goût* de relation & de comparaison, qui fait apercevoir les finesses de l'art & les adresses de l'artiste ; qui démêle dans un ouvrage ce qu'il y a de rare & d'exquis, d'avec ce qu'il y a de commun ; qui mesure & la difficulté & le talent qui l'a vaincue, & considère les effets dans leur rapport avec les moyens : elle n'a pas non plus ce *Goût* d'éducation, qui, comme je l'ai dit, peut seul juger des convenances d'opinion & de fantaisie : mais aussi n'a-t-elle pas ce *Goût* de personnalité, qui, dans l'ouvrage, ne considère que l'auteur ; ce *Goût* de vanité & de malignité, qui s'attache à des minuties, &, parmi des beautés qui ne le touchent point, attend avec impatience quelque ridicule à saisir ou quelques défauts à reprendre ; ce *Goût* de parodie & de dénigrement, qui s'applaudit d'avoir trouvé le faux jour d'une allusion ou d'une grossière équivoque, l'apropos d'un méchant bon mot, ou quelque moyen de travestir un caractère noble ou une scène intéressante. Elle a ce sens droit & naïf des convenances de la nature, qui, dans Mérope, dans Idamé, dans Inès, dans Zaïre, saisit avidement la vérité des mouvements du cœur humain.

Pourquoi donc, me dira quelqu'un, les gens du monde n'auroient-ils pas au moins ce *Goût* naturel, qui est donné même au peuple ? Parce que le *Goût* naturel est réservé à des âmes neuves, & que les leurs ne le sont pas ; qu'en eux le *Goût* est aussi factice que les manières & les mœurs ; que leur esprit n'ayant aucune consistance, il obéit comme une cire molle aux impressions de l'exemple ; & qu'à moins de s'instruire & de se munir de lumières & de principes qui donnent à leur jugement un peu de rectitude & de solidité, ils seront toujours à la merci de l'opinion du moment.

Cependant, au milieu de tant de variations, de contrariétés, & d'inconséquences, que deviendra le *Goût* des gens de Lettres ? Dans quelques-uns il restera fidèle à la nature & aux vrais modèles de l'art, au risque même de n'obtenir que les suffrages du petit nombre : dans tous les autres il sera incertain, étourdi, égaré, variable au gré de la mode, & se contentera de succès passagers.

Ce qui rend l'art si difficile, comme l'a dit Voltaire, c'est que dans le temps même où l'on est le plus avide de nouveautés, il semble qu'il n'y ait presque plus rien de nouveau à produire dans aucun genre. Environné de toutes parts de modèles inimitables, chacun veut être original. Mais l'originalité doit être dans le génie & non pas dans le *Goût*. C'est l'idée, le sentiment, l'image, la pensée, qui doit distinguer l'ecrivain ; c'est l'invention des traits de caractère, des mouvements de l'âme, de l'accent des passions, des moyens d'instruire & de plaire, de séduire & d'intéresser, de persuader & d'émouvoir ; c'est aussi l'invention du mot piquant, du mot sensible, du mot juste dans sa nuance, du mot rare & propre à la fois, du tour élégant & précis, de l'expression vive & saillante, souvent inattendue, mais toujours naturelle ; enfin c'est l'invention du style, mais d'un style analogue au sujet que l'on traite, & dont le ton & la couleur répondent à l'objet que l'on peint.

C'est ainsi que, sans rien outrer, sans forcer l'art ni la nature, Virgile a su se rendre original après Homère ; Horace, après Pindare ; Cicéron, après Démosthène ; Racine, après Euripide & Corneille ; Voltaire, après Racine ; & que Molière, La Fontaine, & la Bruyère ont passé de si loin tout ce qui dans leur genre les avoit précédés. Aucun d'eux ne s'est donné la peine de sortir de son caractere : chacun a obéi à son propre génie ; & par la raison même qu'ils étoient naturels, ils ne se sont point ressemblé. C'est ce qui n'est donné

qu'au vrai talent; mais c'eſt ce que le vrai talent ſera ſûr d'obtenir toujours, s'il réſiſte à l'ambition d'être mieux que naturel & ſimple :

L'eſprit qu'on veut avoir gâte celui qu'on a.

Ce vers dit ce qui eſt arrivé partout à la décadence des Lettres : chez les grecs, du temps des ſophiſtes; chez les romains, après le beau ſiècle d'Auguſte; en Italie, après le ſiècle de Léon X; en France, dès la fin du règne de Louis XIV; & je n'ai pas beſoin de rappeler à combien d'excellents eſprits a nui l'envie de renchérir ſur les autres & ſur eux-mêmes.

Mais c'eſt ſurtout lorſqu'on n'a pas à ſoi un talent propre & véritable, & qu'on veut ſe donner, à force d'art, une originalité factice; c'eſt, dis-je, alors qu'il faut que l'on épuiſe les raffinements d'un faux *Goût* & les inventions d'une fauſſe induſtrie.

De là ce fard, ce vernis, cette enluminure du ſtyle, qu'on donne pour du coloris; cette manière de contourner une idée commune, ou de l'entortiller d'une expreſſion fauſſe, qu'on appelle de la fineſſe; ce vain fracas de mots incohérents & de métaphores outrées, qu'on fait paſſer pour de l'Éloquence; enfin cette prétention de créer des genres nouveaux & de paſſer pour inventeur, en ramaſſant tout ce qui juſqu'à nous avoit été le rebut de l'art.

Mon deſſein n'eſt pas de faire une ſatire. J'obſerve ſeulement qu'il n'eſt aucune de ces reſſources des hommes ſans talent, qui n'ait eu & qui n'ait encore des partiſans & des ſuccès; & c'eſt ce qui les encourage. Par exemple, puiſque Molière ne nous attire plus ou ne nous fait que foiblement ſourire, qui ſait ſi quelques facéties, quelque groſſière caricature, quelque ſcène bouffonne & triviale, ne nous fera pas rire avec le peuple des guinguettes? ſi un Public, dès long temps fatigué de ſon admiration pour les beautés ſublimes, ne daignera pas s'occuper d'un amas d'incidents pris dans les mœurs des halles? ſi le tableau de l'indigence, de la mendicité, n'aura pas quelque attrait? ſi le pathétique des galetas, des priſons, & des hôpitaux n'aura pas ſes ſuccès comme de viles bouffonneries? On n'ôſera pas dire, on ne croira pas même que ces ſpectacles ſoient préférables à ceux qu'on aura déſertés pour y courir en foule trois mois de ſuite, & avec plus d'ardeur qu'on ne courut jamais à Cinna, au Tartuffe, à Britannicus, au Glorieux, à Zaïre, à Mérope : mais on dira que ce ſont là des amuſements d'une autre eſpèce; qu'il ne faut rien exclure; qu'à la fin tout vieillit; que, dans les plaiſirs du Public, il faut de la variété; & que, ſans renoncer aux *Goûts* & aux paſſe-temps de nos pères, on ſe permet d'en avoir de nouveaux. En un mot, toutes les raiſons dont l'homme blâſé s'autoriſe pour excuſer de mauvaiſes mœurs, il les allèguera de même pour juſtifier de mauvais *Goûts*.

Voilà comment s'explique bien naturellement cette ſoudaine métamorphoſe du Public, en paſſant d'un lieu dans un autre. On n'a qu'à l'obſerver lorſqu'il va quelquefois encore admirer d'anciennes beautés. Aucun trait de génie, aucune fineſſe de l'art, aucune délicateſſe de penſée, de ſentiment, ou d'expreſſion ne lui échape; il en ſaiſit la vérité dans ſes éclairs les plus rapides; & j'ôſerois bien aſſûrer que, de leur temps, Corneille, Racine, & Molière auroient été flattés d'avoir un Parterre auſſi clairvoyant.

Eſt-ce donc là, me direz-vous, le même Public qui va ſe délecter cent fois de ſuite à des ſpectacles ſi différents de ceux-là? C'eſt le même : mais ſon *Goût* change, ou, pour mieux dire, il a deux *Goûts*. Là, c'eſt un *Goût* traditionnel, qui s'eſt épuré d'âge en âge, & qui ſe rend ſévère & difficile juſqu'au dernier ſcrupule, lorſqu'on lui donne à juger des ouvrages qui prétendent à ſon eſtime. Ici, c'eſt un *Goût* de complaiſance & d'indulgence, qui s'interdit tout examen, qui réduit l'âme à l'uſage des ſens, en intercepte la lumière, met en oubli toutes les règles de bienſéance & de vraiſemblance, & ne veut que de l'émotion. Que ſi l'on demande pourquoi cette délicateſſe qu'on témoignoit hier n'a plus lieu aujourd'hui : c'eſt que la vanité du ſpectateur n'y eſt plus intéreſſée; on ne veut que le divertir, ſans rien prétendre à ſes éloges : ſon amour-propre eſt à ſon aiſe; même en applaudiſſant, il pourra mépriſer.

Il s'agit maintenant de voir lequel de ces deux *Goûts* nous voulons préférer : car les concilier enſemble, & laiſſer germer le mauvais ſans qu'à la fin le bon ſoit étouffé; c'eſt ce que je crois impoſſible. Il n'eſt que trop aiſé de voir dès à préſent ce qui réſulte de leur mélange. Il fut un temps où le petit nombre influoit ſur la multitude; alors le progrès de l'exemple étoit en faveur du bon *Goût*; aujourdhui c'eſt la multitude qui domine le petit nombre, & la contagion du mauvais *Goût* ſe répand dans tous les états. Que la révolution s'achève, c'en eſt fait des Arts & des Lettres; tous les ſoins que l'on aura pris de les faire fleurir & proſpérer ſeront perdus : c'eſt ce que leur patrie ne peut voir ſans quelque regret.

Pour tout le reſte, la France a des émules : c'eſt dans les arts d'agrément & de *Goût*, c'eſt ſurtout dans les Belles-Lettres qu'aucune nation ne lui diſpute cette ſupériorité; cette célébrité brillante, qui, d'un côté, répand ſa langue, ſes uſages, ſes productions induſtrieuſes aux extrémités de l'Europe; & qui, de l'autre, attire dans ſon ſein ces étrangers, dont l'affluence ajoûte à ſa richeſſe & contribue à ſa ſplendeur. Il ſeroit donc intéreſſant pour elle d'examiner comment ce *Goût*

national, ce *Goût* du Beau, du vrai, de l'exquis en tous genres, se pourroit ranimer encore, & s'il seroit possible de le perpétuer.

Ce *Goût* existe en sentiment dans la plus saine partie du Public, & il existe en spéculation dans la partie la plus nombreuse. Peut-être même est-il encore au fond des âmes, comme ces germes de vertu que le vice envelope & qu'il ne peut détruire.

Mais l'habitude est comme un ruisseau auquel il faut tracer son cours, si l'on ne veut pas qu'il s'égare; & les moyens de diriger nos inclinations & nos *Goûts*, se réduisent presque à deux points: l'un, de nous présenter l'attrait du bien; l'autre, plus essenciel encore, de ne jamais nous exposer à la tentation du mal. C'est l'abrégé de l'éducation des peuples, comme de celle des enfans; & c'est d'abord par celle des enfants que commence celle des peuples. La source du *Goût* sera donc la même que celle des mœurs publiques, une première institution; & le succès dépend du soin de pourvoir les écoles de professeurs habiles, & de les y attacher par de solides avantages. Un Porée, un Rollin, un Le Beau, sont des hommes dont il est juste d'honorer la vieillesse & de couronner les travaux.

Une école plus solennelle est celle du Théâtre: car il y a pour les esprits une électricité rapide, dont chacun, au sortir d'une grande assemblée, remporte chez soi l'impression, & dont il est presque impossible que le sens intime, le sens du *Goût*, ne soit pas habituellement & profondément affecté. Si donc un monde poli s'accoutume aux divertissements du peuple, il est à craindre qu'il ne finisse par devenir peuple lui-même. Heureusement, ce qui peut le sauver de la contagion est aussi simple que salutaire: c'est de rendre exclusivement populaires les spectacles faits pour le peuple; de ne les donner que les jours de repos, afin surtout que la dissipation ne prenne rien sur le travail; de les tenir à un prix très-modique; enfin de n'y laisser aucune distinction de places, & de réduire les gens du monde, ou à s'en abstenir, ou à s'y voir mélés & confondus avec la foule; moyen que je crois infaillible pour les en éloigner sans violence & sans retour.

Quant aux spectacles destinés pour un Public au dessus du peuple, ce Public lui-même y fera justice de ce qui blessera le *Goût* & la décence; & l'on peut s'en fier à lui, lorsqu'il ne viendra plus de voir & d'applaudir ailleurs l'indécence & le mauvais *Goût*. Mais en attendant qu'il ait perdu des habitudes qui le dégradent, le plus sûr, à ce qui me semble, seroit d'exclure de nos grands théâtres ce qui est indigne d'y paroître; & surtout de ne pas souffrir que, pour favoriser des genres méprisables, on y prodiguât sans mesure tout ce qui peut les décorer. Car en déguiser la bassesse & la grossièreté par toute espèce d'embellissement, c'est, pour nous faire avaler à longs traits un poison qui nous abrutisse, renouveler l'art de Circé.

Enfin la sauve-garde & en même temps le fléau du *Goût*, c'est la Critique. Impartiale, juste, & décente, rien de plus utile sans doute; aussi modeste dans ses censures que mesurée dans ses éloges, elle éclaire sans offenser. Mais passionnée, insultante, sans discernement, sans pudeur, elle fait plus qu'importuner & que rebuter les talents; elle accrédite la sotise; elle ôte au *Goût* naturel du Public sa candeur & sa rectitude; & à la place d'un sentiment naïf & juste, qu'il auroit eu s'il n'eût consulté que lui-même, il reçoit d'elle une impression fausse, qui lui altère le sens intime & lui déprave le jugement.

Mais comme le remède à ce mal est encore infaillible lorsqu'on daignera l'employer, rien n'est désespéré pour le salut du *Goût* & la prospérité des Lettres; & si, depuis près de deux siècles, la Poésie & l'Éloquence semblent avoir tari les sources du génie, au moins ce règne peut-il être celui d'une raison solide & lumineuse, parée des fleurs de l'imagination, & revêtue avec décence de toutes les grâces du style.

Peut-être même y aura-t-il encore dans cette mine, que l'on croit épuisée, quelques veines d'or échapées aux recherches & aux travaux de ceux qui nous ont devancés; & le jeune homme que la nature aura doué d'un esprit pénétrant, d'une âme active, élevée, & sensible, se souviendra de ces vers de Voltaire:

> La nature est inépuisable;
> Et le travail infatigable
> Est un dieu qui la rajeunit.



HISTOIRE, s. f. Cicéron l'a définie: *Le témoin des temps, la lumière de la vérité, la vie de la mémoire, l'école de la vie, la messagère de l'antiquité* (1). Ce n'est là que le dévelopement de l'idée que nous avons tous, au moins confusément, de ce grand moyen de lier par le souvenir les générations & les âges. Mais combien cette idée ne devient-elle pas plus sensible à tous les esprits, & de quelle reconnoissance n'est-on pas ému pour les services que les Lettres rendent au genre humain, lorsqu'on jette les ieux sur le tableau de son existence?

On voit d'abord le monde entier couvert de ténèbres impénétrables; & les nations répandues sur la surface de la terre, non seulement inconnues l'une à l'autre, mais inconnues à elles-mêmes, passer sans laisser de vestiges, & se précipiter successivement, d'âge en âge, dans cet immense abîme de l'oubli.

Vient le temps où l'Égypte, la Phénicie, la Chaldée inventent l'art de conserver de leur existence passée quelques traces de souvenir. Le petit peuple de la Palestine possède aussi, dans les livres saints, les titres de son origine & le récit de ses aventures. Mais ces premières lueurs de l'*Histoire* n'éclairent çà & là que quelques points isolés de l'espace. Ce n'est que cinq ou six cents ans après Moïse & Josué, que, dans les poèmes d'Homère, l'*Histoire* commence à répandre quelque clarté foible & douteuse sur la Grèce, sur la Phrygie, & sur les côtes de l'Orient; & cinq siècles s'écouleront encore, avant que dans la Grèce même elle brille avec plus d'éclat.

C'est là qu'elle paroît enfin comme un astre dont les rayons s'étendent sur des régions éloignées. C'est par les grecs que l'Égypte est connue; & en même temps que leurs armées pénètrent dans l'Asie, l'*Histoire*, qui les accompagne, révèle au monde le secret de l'existence des Empires, qui, du Nil au fond de l'Euxin, se sont succédé l'un à l'autre, sans que ni leur splendeur ni le bruit de leur chute ait encore averti l'Europe de ces grandes révolutions. Mais tandis que les entreprises de Xercès, la campagne de Xénophon, les guerres d'Alexandre font connoître la Perse & l'Inde, le vaste continent du Nord reste couvert d'une profonde nuit; & les bretons, les germains, les gaulois ne savent du passé que ce qui leur en est transmis dans les chansons de leurs poètes. *Carminibus antiquis*, dit Tacite, *quod unum apud illos memoriæ & annalium genus est.* De morib. germ.

Les Lettres passent en Italie. Les conquérants du monde aprennent à dépeindre les usages, les mœurs, la discipline, le génie des nations: & non seulement l'Italie, le siège de leur domination, devient illustre dans leurs annales; mais tout ce qui leur est soumis a du moins le triste avantage de participer à leur célébrité. Ils ravagent & ils décrivent: & à mesure que les Scipions renversent Numance & Carthage, que Marius bat les numides, que Lucullus & Pompée étendent les conquêtes des romains en Asie, que Cesar subjugue les Gaules, que les armées d'Auguste réduisent le dace & le parthe & soumettent la Germanie, que celles de Titus sous la conduite Agricola vont forcer les bretons dans leurs derniers asiles; l'*Histoire*, qui semble marcher à la suite des armées, éclaire les champs de bataille, & parmi les ravages & les débris, observe les mœurs des nations vaincues, & ramasse les monuments qui attestent leur antiquité.

Lorsqu'à son tour Rome succombe & qu'elle est la proie des barbares, l'*Histoire* éprouve une longue éclipse; & les ténèbres de l'ignorance, où tout le globe est replongé, semblent avoir éteint tous les rayons de sa lumière. Mais à la renaissance des Lettres, on retrouve sous les ruines du bas Empire les étincelles du feu sacré: les grecs ont conservé le souvenir des révolutions dont l'Orient a été le théâtre; & en même temps tous les peuples du Couchant & du Nord, moins abrutis & plus curieux de savoir ce qu'ils ont été, commencent à se demander à eux-mêmes qu'elle a été leur origine, par quelles fortunes diverses leurs aïeux ont passé, & à chercher, dans les archives de leurs pactes & de leurs lois, les traces de leur existence.

Dès lors on voit le flambeau de l'*Histoire* éclairer tout notre hémisphère, & bientôt porter sa lumière sur un hémisphère inconnu. La Chine & l'Inde transmettent à l'Europe les preuves de cette antiquité attestée dans leurs annales, & qui se perd dans la nuit des temps.

Ainsi, la guerre & le commerce, les conquêtes & les voyages, l'ambition & l'avarice ont successivement étendu sur le globe les découvertes de l'*Histoire*; & l'on peut dire que c'est en traits de sang qu'elle a tracé sa mappe-monde. Mais oublions ce qu'il en a couté, & ne songeons qu'à rendre utile & salutaire aux hommes cette expérience héréditaire que le présent dépose & lègue aux siècles à venir.

(1) *Historia testis temporum, lux veritatis, vita memoriæ, magistra vitæ, nuncia vetustatis.* De Or. I. 2.

Dans tous les arts, la première règle est d'en bien connoître l'objet : car si l'intention de l'artiste est une fois bien décidée & dirigée droit à son but, elle sera son guide dans le choix des moyens & dans l'usage qu'il en doit faire. L'objet immédiat de la Poesie est de séduire; celui de l'Éloquence est de persuader; celui de la Philosofophie est de chercher la vérité dans la nature & l'essence des choses; celui de l'*Histoire* est de la démêler dans les faits dignes de mémoire, & d'en perpétuer le souvenir en ce qu'il a d'intéressant.

De tous les attributs, le plus essenciel à l'*Histoire*, c'est donc la vérité, & la vérité intéressante. Mais la vérité suppose l'instruction, le discernement, la sincérité, l'équité. Or l'instruction est incertaine, le discernement difficile, la sincérité rare; & ce désintéressement absolu, cette liberté de l'esprit & de l'âme, cette pleine impartialité qui caractérise un témoin fidèle, ne se trouve presque jamais. Aussi voit-on l'*Histoire* altérer si souvent & si diversement la vérité de ses récits, qu'on est tenté de la définir comme on a défini la Renommée,

La messagère indifférente
Des vérités & des erreurs.

Des temps reculés & obscurs, elle aura peu de chose à dire; si elle veut être digne de foi; mais sa ressource est le silence. Des temps moins éloignés & plus connus, du présent même, elle a souvent bien de la peine à découvrir, soit dans les faits soit dans les hommes, la vérité qui l'intéresse; mais sa sauve-garde est le doute. Il est toujours si décent de paroître ignorer ce qu'on ne sait pas !

A l'égard du discernement, il seroit injuste d'imputer à l'*Histoire* les erreurs où elle est induite par l'imposante gravité des témoignages & des indices : l'on sait bien que le plus souvent, soit dans l'intérieur des Conseils, soit dans le tumulte des armes, soit dans le labyrinthe des intrigues de Cour, soit au fond de l'âme des hommes, en observant même avec soin les ressorts des évènements, elle ne peut guère aquérir une certitude infaillible; si, dans le calcul des probabilités, dans l'examen des vraisemblances, elle a choisi du moins le plus croyable des possibles, elle a fait tout ce qu'on peut attendre de la prudence humaine en faveur de la vérité.

Mais il est des erreurs qu'aucune apparence de vérité n'excuse, & que l'*Histoire* ne laisse pas de recueillir & de perpétuer. Tite-Live pouvoit avoir à respecter l'opinion publique sur les augures & les présages, & sur quelques vieux contes qu'elle avoit consacrés, comme le bouclier tombé du ciel, l'aventure de Corvinus, le rasoir de Tarquin, la ceinture de la Vestale. Tacite avoit aussi quelque raison de ne pas décrier les miracles de Vespasien & les oracles de Sérapis : mais qui l'obligeoit, sous Nerva, de croire au devin de Tibère & aux leçons qu'il en avoit reçues dans l'art de prévoir l'avenir ? Qui obligeoit Plutarque, sous Trajan, de croire aux songes de Sylla & à l'horoscope de Pyrrhus ? qui l'obligeoit de croire que les têtes des bœufs que Pyrrhus venoit d'immoler, après avoir été coupées, avoient tiré la langue & avoient léché leur propre sang ? qui l'obligeoit de croire que des corbeaux étoient tombés des nues, par la commotion de l'air, aux acclamations de la Grèce assemblée, dans le moment que Flaminius lui annonça la liberté ? qui l'obligeoit de croire au courage surnaturel de cet enfant de Sparte, qui s'étoit laissé ronger le ventre par un petit renard sans le lâcher ni jeter un seul cri ? *&c*, *&c*.

Nos bons *historiens* modernes ont eu moins de respect pour la chronique merveilleuse : & cela vient de ce que les forces de la nature & leurs limites sont mieux connues. Cela vient aussi de ce que l'*Histoire*, chez les anciens, étoit en même temps religieuse & politique : au lieu que parmi nous, lors même que des fanatiques ou des fourbes ont prétendu associer les choses saintes & les profanes, impliquer Dieu dans leurs querelles, l'attacher à leurs factions, s'en faire un allié, l'engager dans leurs guerres & chacun sous ses étendards, en un mot, le rendre complice de leurs passions & de leurs crimes; une saine Philosophie est parvenue à démêler les intérêts du Ciel d'avec ceux de la Terre; & l'*Histoire* a, pour ainsi dire, justifié la Providence, en réduisant les hommes à n'accuser qu'eux-mêmes des maux qu'ils se sont faits entre eux.

Quant à la vanité des origines fabuleuses, l'*Histoire* moderne s'en est guerie; & c'est encore un de ses avantages. Les italiens n'ont pas eu besoin de se donner des aïeux chimériques pour en avoir d'illustres; les autres peuples s'en sont passés. Il a suffi aux espagnols & aux anglois de savoir qu'autrefois la courageuse résistance des ibères & des bretons a long temps fatigué les armées romaines; les germains se sont contentés des titres d'honneur & de gloire que leur a conservés Tacite; les françois n'ont point appelé du témoignage de César : tous ont mis en oubli le merveilleux absurde dont se repaissoient leurs ancêtres; tous ont reconnu qu'ils avoient pris naissance dans le sein de la barbarie, qu'ils n'avoient été qu'un mélange de brigands étrangers & d'indigènes asservis; & tous sont convenus que, jusqu'au temps où la discipline les a rendus réciproquement redoutables, jusqu'au temps où la Politique a combiné & divisé leurs forces pour les égaliser & pour les contenir, leurs plus grandes révolutions ont toutes eu la même cause : savoir, que, dans les climats les plus rudes, la nature ayant commencé par endurcir les hommes à la fatigue & au dan-

ger, par les rendre robustes, patients, courageux; elle leur a fait sentir ensuite l'avantage d'un ciel plus doux & d'une terre plus fertile, & les y a poussés en foule & par torrents. Ainsi, le Nord a toujours pesé & débordé sur le Midi; ainsi, les danois, les saxons, les normands, les cimbres, les goths, les lombards, les vendales ont inondé l'Europe; ainsi, les scythes ont inondé l'Asie; ainsi, les tartares ont inondé la Chine. Tout s'est réduit de même, dans les temps éloignés, au méchanisme naturel des causes morales & physiques; & il n'y a plus eu de miracles, que ceux du génie & de la vertu.

Il est bien vrai que cette partie reculée de notre *Histoire* est d'une sécheresse extrême, en comparaison de l'*Histoire* fabuleuse des anciens temps: mais ce n'est ni pour les enfants, ni pour le peuple qu'elle est écrite; & du moins ce qui nous en reste, on peut le croire sans rougir.

Mais il est pour l'*Histoire* un autre genre de superstition, nationale ou personnelle, dont elle n'a jamais assez écarté les illusions. Un *historien*, pour être impartial & juste, devroit n'être, comme on l'a dit, d'aucun pays, d'aucun systême politique, d'aucun parti religieux. Celui qui se passionne, ou pour les intérêts de sa secte ou de sa patrie, ou pour la faction qu'il embrasse, ou pour le caractère du personnage qu'il met en scène; celui qui se laisse éblouir par des talents, par des exploits, ou par des qualités brillantes; celui dont l'admiration se range du côté de la bonne fortune, & pardonne tout au succès; celui qui, dans le foible, ne voit que le jouet du fort, & qui, dans les évènements, oublie le juste & l'honnête, pour tout accorder à l'utile; celui enfin qui n'a pas droit d'écrire, comme Tacite à la tête de ses Annales, *sine irâ & studio*, n'est pas digne de la confiance de la postérité: & il en est peu d'assez libres de toute espèce de préventions ou d'affections personnelles, pour se rendre ce témoignage. La Politique a ses préjugés; l'esprit de parti, son délire; les intérêts de l'ambition, de l'orgueil, de la fausse gloire, la passion de dominer & d'envahir, enfin le zèle du bien public, l'amour de la cité, l'esprit de corps, ont aussi leurs préjugés superstitieux & leurs maximes fanatiques, dont l'*historien* doit être dégagé pour être impartial & juste. Eh qui l'est parmi les modernes? qui le fut parmi les anciens?

Partout l'*Histoire* s'est pliée aux mœurs & à l'esprit du temps. Un peuple a-t-il voulu primer dans son pays comme les athéniens, se rendre uniquement guerrier comme les spartiates, conquérant comme les romains, maître de la mer & du commerce comme les carthaginois? l'*Histoire* a trouvé juste & grand tout ce qu'il a fait pour atteindre au but de son ambition. Le systême de son gouvernement, ses lois, sa Politique, sa Morale même; tout a été soumis à la raison d'État. Les crimes nécessaires, ou seulement utiles à sa grandeur, à sa puissance, se sont érigés en vertus. L'*Histoire*, ainsi que les nations déprédatrices & conquérantes, semble avoir pris pour règle d'équité le mot de Brennus: *Væ victis*.

A l'égard des Modernes, je veux bien m'interdire toute espèce d'application: mais, à parler librement des Anciens, voyez, dans l'*Histoire* romaine, si jamais le droit de conquête & de rapine est mis en doute; si aux dévastateurs du monde on a reproché d'autre crime que le péculat, c'est à dire, le brigandage personnel; & s'il y a rien de plus honorable que le pillage militaire & que les dépouilles des nations portées en triomphe au Capitole, & entassées dans ce gouffre qu'on appeloit le trésor de Saturne, pour exprimer sans doute qu'il dévoroit tout comme le Temps. Voyez, lorsqu'il s'agit des dissentions du Sénat & du peuple; voyez, dis-je, de quel côté se rangera l'*historien*. Il avouera les torts des Grands, le despotisme & l'arrogance du Sénat, ses usures, ses injustices, son avarice insatiable, son luxe & son faste insolent, l'état de misère & d'oppression où il tenoit le peuple, la mauvaise foi des promesses qu'il lui fesoit pour le calmer, sa haîne & ses ressentiments contre ceux qui le protégeoient: mais il en reviendra toujours à louer, dans ce Sénat même, sa constance, sa dignité, sa fermeté inébranlable à maintenir ce qu'il appellera sa grandeur & sa majesté. Les vrais romains seront pour lui ceux des patriciens qui auront eu le plus éminemment l'esprit du corps, le despotisme aristocratique; & vous le surprendrez sans cesse à regarder comme les défenseurs, les vengeurs de la liberté, & les pères de la patrie, ceux qui en étoient les tyrans.

Dans l'*Histoire* grèque on ne trouve pas la même déférence pour l'aristocratie: mais dans les guerres intestines que la misérable vanité de la préséance alluma entre ces républiques, on voit l'*historien*, tout occupé de leur conduite militaire, de leurs conférences politiques, de l'Éloquence de leurs députés, de l'habileté de leurs capitaines, de leurs combats, de leurs succès divers, oublier la futilité du point d'honneur qui les divise, & y attacher la même importance qu'au péril dont la Grèce a été menacée à l'invasion de Xercès; sans même trouver insensée une guerre de vingt huit ans, qui, pour de folles jalousies entre deux villes ambitieuses, vient d'épuiser de sang toutes les veines de la Grèce, & va la livrer à demi vaincue au tyran de la Macédoine, à ce Philippe, qui, mieux qu'homme du monde, savoit diviser pour réduire & corrompre pour asservir.

Dès qu'un écrivain s'est frapé d'admiration pour un peuple ou pour un personnage illustre, il n'est rien qu'il ne lui accorde: l'enthousiaste d'Alexandre, Quinte-Curce, ne veut-il pas faire

admirer jusqu'à sa continence au milieu de cent femmes qu'il menoit avec lui ?

Rien de plus conséquent que les lois de Lycurgue, relativement au projet de maintenir son peuple libre. Mais tout ce qui est injuste & louable dans son objet, l'est-il dans ses moyens ? Eh que n'a pas loué l'*Histoire* dans les lois de Lycurgue ? Plutarque ne vante-t-il pas la pudeur des filles de Sparte, qui dansoient nues devant les hommes ? ne dit-il pas même que Sparte étoit le trône de la pudeur ? n'y trouve-t-il pas l'adultère merveilleusement établi, pour se donner de beaux enfants ? & n'ajoûte-t-il pas qu'il étoit impossible qu'à Sparte il y eût des adultères ? blame-t-il l'usage inhumain de jeter dans les fondrières les enfants délicats & foibles ? n'excuse & n'approuve-t-il pas ce qu'il y a de plus infâme dans les mœurs, en nous disant que, *dans leurs amours, les rivaux ne pensoient qu'à chercher, en commun, les moyens de rendre la personne aimée plus vertueuse & plus aimable ?* & s'il a condamné la perfidie des spartiates dans le massacre des ilotes, a-t-il eu le moindre scrupule sur le dur esclavage où ils étoient réduits ? en un mot, tout ce que Lycurgue avoit institué pour dénaturer l'homme, ne lui semble-t-il pas le chef-d'œuvre de la sagesse ?

Combien de fois n'a-t-on pas répété qu'Alexandre, en portant la guerre dans l'Asie, n'avoit fait que venger la Grèce & que la mettre en sûreté ? On a pu le dire à l'égard de la Perse ; mais l'Inde qu'avoit-elle fait à la Grèce ? mais les scythes qu'avoient-ils fait à Alexandre ? quel droit ou quel besoin avoit-il de les attaquer ? prétendoit-il régner du Nil au Tanaïs, du Tanaïs au Gange ? & n'est-ce pas du moins une ambition insensée, comme une bonne femme le disoit à Philippe, que l'ambition d'envahir ce que l'on ne peut gouverner ? *L'Histoire* reproche à Alexandre le meurtre de son favori ; mais lui reproche-t-elle d'avoir versé le sang de tant de nations paisibles, qu'il fit égorger à plaisir pour se faire louer des sophistes d'Athènes, & faire dire à Lacédémone, *Puisqu'Alexandre veut être dieu, qu'il soit dieu ?*

Cependant l'on conçoit comment, dans un homme extraordinaire, le génie des grandes choses, l'audace, la valeur, la constance dans les travaux, en un mot, cette force d'âme qui justifie en quelque sorte l'ambition de dominer, ont pu en imposer à des *historiens* susceptibles d'enthousiasme ; & dans Quinte-Curce, on pardonne à l'illusion qu'il s'est faite sur son héros : comme elle étoit sans intérêt, elle est exempte du soupçon de bassesse ; il a manqué de philosophie, & non pas de sincérité. Mais qui condamnoit Velleïus-Paterculus à la plus lâche prostitution où puisse être réduit le plus vil des esclaves ? C'est lui qui nous a dit, *Semper magnæ fortunæ comes est adulatio* ; & il semble avoir voulu le prouver par son exemple, en rampant aux pieds de Tibère : encore Tibère, ce monstrueux Prothée, par la diversité de ses mœurs & de sa conduite, & par le mélange imposant de quelques grandes qualités parmi des vices detestables, donnoit-il prise à la flatterie. Mais quel prétexte peut-elle avoir, lorsqu'elle veut trouver de l'héroïsme dans un orgueil sans courage, & dans une arrogance oisive & molle qui ne fait qu'ordonner le crime & le malheur ? Jamais un despote indolent, qui du sein de ses voluptés envoie à ses voisins l'effroi, la désolation, le ravage, devroit-il entendre l'*Histoire* dire de lui qu'il a dompté des nations, remporté des victoires ? La valeur de ses troupes, l'habileté de ses Généraux, quelques milliers d'hommes de plus, qui, du côté de l'ennemi, ont péri dans une campagne, quelques champs dévastés & inondés de sang, dont il est resté possesseur jusqu'au premier revers : voilà les titres de sa gloire ; & des guerres injustes, qui ont ruiné ses peuples, lui ont obtenu la même place que si, au péril de sa vie & au mépris de son repos, il avoit pris & porté les armes pour le salut de son pays.

Ainsi, sans se croire coupable d'adulation, & seulement séduite & entrainée par l'opinion dominante & par l'ivresse populaire, l'*Histoire* n'a presque jamais apprecié ni les faits ni les hommes à leur juste valeur.

Il y a cependant quelque chose de plus vil & de plus lâche que l'adulation dans un écrivain : c'est la calomnie ; & les *historiens*, animés de l'esprit de parti, n'en ont été presque jamais exempts. Soit passion, soit complaisance, loin de se faire un scrupule, une honte, de noircir ou la secte ou la faction contraire, ils semblent s'en faire un devoir. Louis XIV avoit pu mériter l'aversion des protestants ; mais les *historiens* protestants se sont déshonorés en outrageant Louis XIV. Je m'étonne comment des nations généreuses ont applaudi à la bassesse des écrivains qui, pour plaire, se sont faits calomniateurs. On pardonne l'injure aux malheureux en qui l'oppression & la souffrance ont exalté les haînes & les ressentiments ; mais que les oppresseurs eux-mêmes calomnient les opprimés ; que le despotisme, indigné d'une résistance légitime, s'en venge en outrageant ceux qu'il n'aura pu asservir ; c'est un genre d'indignite que les Anciens ne connoissoient pas. Le fanatisme national en est l'excuse dans la populace ; rien ne peut l'excuser dans un *historien* : la situation de son âme est le calme & la liberté.

Celui-là seul est donc impartial, dont on ne peut deviner, en lisant, quels étoient son pays, sa religion, son état ; s'il étoit grec, ou romain, ou samnite, françois, anglois, ou américain ; s'il étoit de l'ordre des sénateurs, ou du collège des pontifes, ou de la classe des plébéiens ; s'il tenoit

pour l'oligarchie, ou pour le gouvernement populaire; celui enfin qui, ne laiſſant voir l'eſprit & l'intérêt d'aucun corps ni d'aucune ſecte, paroît n'avoir d'autre parti que le parti de la vérité.

Mais ſi on exige de l'*Hiſtoire* un déſintéreſſement abſolu, une impartialité conſtante; de quel ſentiment ſera-t-elle animée? Demanderai-je à l'écrivain une tranquile & froide indifférence entre le crime & la vertu, une inſenſibilité ſtupide pour des actions ou des évènements qui décident du ſort des peuples? Non, certes: & un *hiſtorien* apathique me ſemble un homme dénaturé. Mais l'intérêt dont il doit être ému, n'eſt ni celui de la vanité d'un Sénat ou d'un Souverain, ni celui des proſpérités & de la grandeur d'un Empire, ni excluſivement celui de ſa patrie; mais celui de l'humanité, de l'innocence, de la foibleſſe, de la vertu dans le malheur, de ſes ſemblablès, quels qu'ils ſoient & quelque pays qu'ils habitent, lorſqu'ils ſouffrent des maux qu'ils n'ont point mérités. Ce n'eſt pas que je vouluſſe voir dans l'*hiſtorien* les émotions, les paſſions de l'orateur ou du poète; tout, dans ſes ſentiments comme dans ſon langage, doit être grave & modéré: mais il eſt une manière d'être affecté qui convient à ſon caractère, & qui elle-même en conſtitue la décence & la dignité. Tout lecteur qui n'a point perdu le ſentiment de la droiture & de l'équité naturelle, ne peut ſouffrir qu'un *hiſtorien* décrive froidement des proſcriptions & des maſſacres; encore moins peut-il le voir, ſans indignation, abjurer le nom d'homme, pour n'être plus ce qu'on appelle patriote ou républicain. Il n'eſt rien qu'on ne doive à ſon pays, excepté ſon aveu pour des actions injuſtes; & s'il eſt honteux d'y donner ſon conſentement, à plus forte raiſon l'eſt-il d'y proſtituer ſes éloges. Le crime national, comme le crime perſonnel, doit être crime ſous la plume comme ſous les ieux de l'homme de bien. S'il manque de courage, il peut ne pas écrire: mais s'il écrit, aucun devoir ne peut le forcer à trahir la vérité, la nature, & ſon âme; & ce qui conſtitue l'intégrité, la ſincérité, & la dignité de l'*Hiſtoire*, contribue auſſi naturellement à rendre intéreſſante la vérité qu'elle tranſmet.

On peut diſtinguer, dans l'*Hiſtoire*, un intérêt d'inſtruction & un intérêt d'affection. Quant à l'inſtruction, il n'eſt pas difficile, ſoit dans les faits ſoit dans les hommes, de diſcerner ce que l'*Hiſtoire* doit prendre ſoin de recueillir; il ſuffit de ſe demander quels ſont, parmi les évènements & les exemples du paſſé, ceux qui peuvent être pour l'avenir des avis ſalutaires, ou de ſages leçons.

Ce qui, d'un ſiècle à l'autre, peut inſtruire les hommes, ce ſont d'abord les diverſités de l'eſpèce humaine elle-même, ſi bizarrement variée & dans ſon naturel & dans les accidents qui l'ont modifiée: les premières agrégations; la condition primitive; les manières de vivre; les moyens d'exiſter; le mélange des colonies avec les peuples aborigènes; l'organiſation de la ſociété; les différences de génie & de caractère des peuples; les vices & les avantages des conſtituions & des formes que la ſociété s'eſt données, ſes mœurs, ſes coutumes, ſes lois, les progrès de ſon induſtrie & de ſa civiliſation, les ſources plus ou moins fécondes de ſa force & de ſa richeſſe; ce qui a le plus contribué à ſon accroiſſement & à ſa décadence; les cauſes des évènements qui ont marqué ſa durée & des changements qu'elle a ſubis; ſurtout le caractère, le génie, les talents, les vertus, les vices des hommes qui ont le plus agi & peſé ſur ſes deſtinées: tels ſeront, au premier coup d'œil, les objets d'une curioſité ſérieuſe, digne de la poſtérité.

Les points principaux ſur leſquels ſemble, dans tous les temps, avoir roulé le monde, ſont la Religion & la Politique: ſes premiers mobiles furent le beſoin, l'inquiétude du malaiſe, & l'eſpérance d'un meilleur ſort: les fruits de ſa civiliſation ont été l'Agriculture, le Commerce, la Police, la diſcipline, les mœurs, les lois, les arts, l'abondance, & la ſûreté: les ſemences de ſes diſcordes, l'ambition, l'avarice, & l'envie: ſes fléaux, la guerre & le luxe, la ſuperſtition & le fanatiſme, les diſſentions domeſtiques, les jalouſies nationales, les rivalités perſonnelles, les intérêts & l'aſcendant de quelques hommes extraordinaires, & la docilité ſtupide, l'ardeur aveugle de la multitude à ſervir les paſſions ou d'un ſeul ou d'un petit nombre. C'eſt donc là bien évidemdemment ce que le préſent & l'avenir ont intérêt de ſavoir du paſſé, pour en tirer les fruits d'une expérience anticipée, & ſe rendre, s'il eſt poſſible, meilleurs, plus ſages & plus heureux.

Réduite à ces points principaux, l'*Hiſtoire* ſeroit dégagée d'une multitude de détails oiſeux, ſtériles, & frivoles, que la vanité ſeule, ou d'une ville, ou d'une province, ou d'un corps, ou d'une famille, rend importants pour elle, & qui, pour le reſte du monde, ne ſont dignes que de l'oubli.

Mais il eſt dans les cauſes des évènements mémorables un intérêt d'affection, qui eſt comme l'âme de l'*Hiſtoire*, & qui raproche & réunit tous les lieux, tous les temps, tous les peuples du monde, parce qu'il les met en ſociété de périls & de craintes, & que, dans le paſſé, il leur fait voir l'image du préſent & de l'avenir. *Poſteri, Poſteri, veſtra res agitur*, eſt la deviſe de l'*Hiſtoire*: c'eſt par ces relations & par ces reſſemblances, qu'elle nous rend, comme on l'a dit,

> Contemporains de tous les âges,
> Et citoyens de tous les lieux.

Or

Or si cet intérêt tient essenciellement à la nature & des faits & des hommes, il tient aussi à la manière dont les hommes sont peints & dont les faits sont racontés. Le même évènement, retracé par deux écrivains également instruits, mais inégalement doués de sensibilité, de chaleur, d'Éloquence, sera stérile & froid sous la plume de l'un, fécond & pathétique sous la plume de l'autre; & c'est ici que se fait sentir la différence que j'ai déja marquée entre un témoin comme Suétone, & un témoin comme Tacite. L'*historien*, je le répète, n'est ni poète ni orateur; son style ne sera donc ni aussi coloré ni aussi véhément que le style oratoire & que le style poétique : ce n'est ni l'imagination ni la passion qui le doit dominer, c'est la vérité simple; mais la vérité simple a sa couleur comme elle a sa lumière, & la lumière n'est dénuée ni de force ni de chaleur. L'*historien* est un témoin fidèle, grave, ingénu, mais sensible; & son style n'en est que plus sincère, lorsqu'il porte l'impression que les objets ont dû laisser dans son esprit & dans son âme. Or ces impressions se font sentir, ou à chaque trait, comme dans Tacite, ou seulement par des traits échapés, comme dans cet exemple cité par Montesquieu à la louange de Suétone. Suétone, après avoir froidement décrit les atrocités de Néron, change de ton tout à coup, & dit : « L'univers entier, ayant souffert » ce monstre pendant quarante ans, enfin l'aban- » donna ». *Tale monstrum per quatuordecim annos perpessus terrarum orbis, tandem deseruit.* Ce changement de style, cette découverte soudaine de la manière de penser de l'écrivain, cette façon de rendre en aussi peu de mots une si grande révolution, excite sans doute dans l'âme, comme l'observe Montesquieu, l'émotion de la surprise.

Mais quelque frapants que soient de pareils traits répandus dans l'*Histoire*, ce contraste d'une froideur continue avec un mouvement de sensibilité soudain, rapide, & passager, ne paroitroit pas assez naturel, s'il étoit trop fréquent; & s'il étoit rare, il feroit peu d'honneur au caractère de l'écrivain, qui, de sang froid, pourroit décrire un long tissu d'atrocités sans aucun signe d'émotion. J'aime donc mieux la manière ingénue & simple de Tacite, qui, à chaque trait de burin, nous fait sentir ce qu'il a éprouvé lui-même; comme lorsqu'il décrit les commencements insensibles de la domination d'Auguste : *Posito Triumviri nomine, consulem se ferens, & ad tuendam plebem tribunitio jure contentum : ubi militem donis, populum annonâ, cunctos dulcedine otii pellexit; insurgere paulatim; munia Senatûs, magistratuum, legum in se trahere, nullo adversante : quum ferocissimi per acies aut proscriptione cecidissent, ceteri Nobilium, quanto quis servitio promptior, opibus & honoribus extollerentur, ac novis ex rebus aucti, tuta & præsentia quam vetera & periculosa mallent. Neque provinciæ illum rerum statum abnuebant, suspecto Senatûs populique imperio ob certamina potentium & avaritiam magistratuum, invalido legum auxilio, quæ vi, ambitu, postremo pecuniâ turbabantur* (1). Dans ce peu de mots, le caractère d'un oppresseur adroit, d'un peuple avili, d'un Sénat corrompu, & l'impression que cet état de Rome fait sur l'âme de l'*historien*, percent d'autant plus vivement, que l'énergie de l'expression n'en est que la vérité pure.

De même, soit que Tacite nous dévoile les profondes noirceurs de l'âme de Tibère, les turpitudes d'Agrippine, la férocité de Néron; soit qu'il nous représente la stupide insensibilité de Claude; soit qu'il nous décrive la mort philosophique de Sénèque, la mort héroïque de Traséas, la mort plus philosophique & plus héroïque d'Othon, ou celle de Pétrone, si singulièrement mêlée d'une indolence épicurienne & d'une constance stoique : le vice, le crime, la vertu, leur mélange, tout dans son style porte le double caractère de l'objet & de l'écrivain. Il semble avoir un fer brûlant pour flétrir le vice & le crime, & les couleurs les plus suaves pour représenter la vertu. Voyez sur un même tableau la peinture de l'âme de Domitien & de celle d'Agricola.

Nero subtraxit oculos; jussitque scelera, non spectavit. Præcipua sub Domitiano miseriarum pars erat videre & aspici; quum suspiria nostra subscriberentur; quum denotandis tot hominum palloribus sufficeret sævus ille vultus, & rubor à quo se contra pudorem muniebat. Tu vero, felix Agricola, non tantum vitæ claritate, sed oportunitate mortis . . . . Si quis piorum manibus locus; si, ut sapientibus placet, non cum corpore exstinguntur magnæ animæ : placidè quiescas; nosque, domum tuam, ab infirmo desiderio & muliebribus lamentis ad contemplationem virtutum tuarum voces, quas neque lugeri neque plangi fas est. . . . . Id filiæ quoque uxorique præceperim, sic patris, sic mariti memoriam venerari, ut omnia facta dictaque ejus secum revol-

(1) « Auguste ayant déposé le nom de Triumvir, & » n'affectant que celui de Consul, parut d'abord se con- » tenter de l'autorité de Tribun, afin de protéger le peu- » ple. Mais dès qu'il eut gagné les soldats par des dons, » la multitude par l'abondance, tous par l'attrait d'un » doux repos, on le vit s'élever insensiblement, en atti- » rant à lui le pouvoir du Sénat, des magistrats, & des » lois, sans que personne y mit obstacle. Les plus intrai- » tables avoient péri dans les combats, ou dans la foule » des proscrits. Le reste des Nobles voyoit que les richesses » & les honneurs se mesuroient à l'empressement que » chacun témoignoit pour la servitude; & agrandis par le » nouvel état des choses, ils préféroient, à la périlleuse » incertitude de leur situation passée, des biens assûrés & » présents. Ce changement ne déplaisoit pas même aux » provinces, à qui les dissentions des Grands & l'avarice » des magistrats avoient rendu suspecte la domination du » Sénat & du peuple, & qui n'attendoient plus aucun secours » des lois, que la force, la brigue, & la cupidité avoient » anéanties ».

vant, famamque ac figuram animi magis quam corporis complectantur . . . . . forma mentis æterna, quam tenere & exprimere, non per alienam materiam & artem, sed tuis ipse moribus potes. Quidquid ex Agricolâ amavimus, quidquid mirati sumus, manet, mansurumque est in animis hominum, in æternitate temporum, famâ rerum (1).

Ce ne fut que par de lents progrès que l'*Histoire* ancienne parvint à ce degré de perfection inimitable. Les premières annales des romains n'étoient qu'un regiſtre public, où étoient inſcrits, ſans aucun art, les évènements de l'année. C'eſt d'après ce modèle qu'écrivirent l'*Hiſtoire* Fabius-Pictor & Piſon (2). Il en avoit été de même parmi les grecs; & c'étoit ainſi que Phérécide, Hellanicus, Acuſilas avoient écrit. Mais au lieu que dans Rome, juſqu'au temps de Salluſte, l'*Hiſtoire* fut réduite à cette sècheresse, à cette nudité d'expreſſions, où l'écrivain ne recherchoit pour toute gloire que la brièveté & la clarté (3); dans la Grèce, elle avoit de bonne heure formé ſon génie & ſon ſtyle aux écoles de l'Éloquence & à celles de la Philoſophie. C'étoit de là qu'étoit ſorti cet Hérodote, dont l'élocution raviſſoit Cicéron lui-même: ce Thucydide, qui, dans l'art de parler, paſſa de loin, dit-il, tous ſes rivaux; dont le ſtyle eſt ſi plein de choſes, que le nombre des penſées y égale preſque le nombre de paroles; & qui réunit tant de préciſion avec tant de juſteſſe, que l'on ne ſait ſi c'eſt l'expreſſion qui orne la penſée, ou la penſée l'expreſſion (1). De la même école ſortirent Éphore & Théopompe, deux hommes de génie, tous deux diſciples d'Iſocrate. Enfin parut, ajoûte Cicéron, le digne élève de Socrate, le prince des *hiſtoriens*, Xénophon (2).

Le premier des latins qui appliqua l'Éloquence à l'*Hiſtoire*, ce fut Salluſte. Tite-Live l'y déploya, & avec autant de magnificence que Thucydide & Xénophon lui même: mais, comme eux, avec la réſerve convenable au témoin des temps. Dans les récits, comme dans les harangues, il eſt toujours près des limites qui doivent ſéparer l'*hiſtorien* de l'orateur & du poète; mais il ne les paſſe jamais: & pour le charme & la dignité du ſtyle de l'*Hiſtoire*, pour le degré d'élévation & de couleur qui lui convient, l'ampleur, la pompe, & l'harmonie dont il eſt ſuſceptible, je ne crois pas qu'il y ait de modèle plus accompli que Tite-Live.

Mais ce n'eſt pas tout, ce n'eſt pas même aſſez pour l'*Hiſtoire* d'être éloquente: il lui eſt ſurtout recommandé d'être philoſophique; & pour ce dernier caractère, que j'appellerai ſa vertu, rien n'eſt comparable à Tacite. Plus preſſé, plus concis, plus vigoureux que Tite-Live du côté de l'expreſſion, il eſt auſſi, du côté des penſées, plus énergique & plus profond, & du côté des mœurs, plus grave & plus auſtère. Qu'un peintre, d'après leur génie, eſſaye de ſe figurer & de nous peindre leur image, il va donner à Tite-Live un air calme & majeſtueux; mais à Tacite un air mélancolique, mêlé de ſenſibilité, de ſévérité, de bonté.

« Qu'on ne compare pas, dit-il, nos annales » avec ces anciennes *Hiſtoires* de la République » romaine. Là, des guerres & des travaux im» menſes, des rois vaincus & captifs; & au de» dans, des diſſentions des conſuls avec les tri» buns, des lois pour le partage des terres ou » pour aſſûrer l'abondance, les débats des Grands » & du peuple, ſont décrits avec liberté. Ici, » c'eſt un travail obſcur & reſſerré dans des bornes » étroites ». Et cependant c'eſt cette obſcurité d'une paix triſte & ſombre, intérieurement troublée par la fermentation de tous les vices & de toutes les paſſions d'une foule de mauvais princes, environnés d'une Cour dépravée, c'eſt là le grand intérêt de Tacite. Son *Hiſtoire* même, où il annonce

(1) « Néron du moins détournoit les ieux. Il ordon» noit le crime, il ne le regardoit pas. Sous Domitien, » un ſurcroît de ſupplice pour les mourants étoit de le » voir & d'en être vus. Il tenoit regiſtre de nos ſoupirs; » & pour épier & noter tant de malheureux, il ſuffiſoit » de ce viſage atroce, que ſa rougeur prémuniſſoit contre » celle de la pudeur.

» Vous, Agricola, vous avez été heureux, & par l'éclat » de votre vie, & par une mort qui vous a épargné le » ſpectacle de tant de maux. S'il eſt un aſile pour les » mânes; ſi, comme le diſent les Sages, les grandes âmes » ne ſont pas éteintes au même inſtant que périſſent les » corps: Homme juſte, repoſez en paix; & nous, votre » famille, enſeignez-nous à vous regretter ſans foibleſſe, » & à ceſſer de vaines plaintes, en contemplant ces rares » vertus qui nous défendent de vous pleurer. Ce que vous » doivent aujourdhui & votre fille & votre épouſe, c'eſt » de conſerver ſi préſente & de révérer ſi tendrement la » mémoire d'un père & d'un époux, qu'elles ſoient ſans » ceſſe occupées de ſes actions & de ſes paroles; c'eſt « d'embraſſer plus tôt l'image de ſon âme que celle de » ſon corps. L'âme eſt douée d'une forme immortelle, que » nul objet matériel, nul art étranger ne peut rendre; & » la vôtre a pu ſeule ſe peindre dans vos mœurs. » Tout ce que nous avons aimé, tout ce que nous avons » admiré dans Agricola, nous reſte & revivra ſans ceſſe » dans l'éternité des temps & dans la mémoire des hom» mes ».

(2) *Hanc ſimilitudinem ſcribendi multi ſequuti ſunt, qui ſine ullis ornamentis, monumenta ſolum temporum, hominum, locorum, geſtarumque rerum reliquerunt.* Cic. de Or. l. 2.

(3) *Et dum intelligatur quid dicant, unam dicendi laudem putant eſſe brevitatem.* Ibid.

(1) *Qui ita creber rerum frequentiâ, ut verborum prope numerum ſententiarum numero conſequatur; ita porrò verbis aptus & preſſus, ut neſcias utrum res oratione, an verba ſententiis illuſtrentur.* Ibid.

(2) *Deinde etiam à Philoſophiâ profectas princeps Xenophon, Socraticus ille.*

de si tragiques évènements (1), n'est pas aussi attachante que ses Annales, par la raison que, dans celles-ci, ce sont les hommes encore plus que les choses qu'il creuse & qu'il approfondit. Avec quels traits il peint la violence & l'atrocité de ce Métellus, l'accusateur de Thraséas! quel charme il prête à l'Éloquence de la fille de Séranus! comme il est toujours l'ami ardent de la vertu, l'ami tendre de l'innocence dans le malheur, & l'ennemi austère & inflexible du crime heureux!

Or c'est ce caractère de moralité répandu dans l'*Histoire*, & surtout dans les Annales de Tacite, qui en fait le prix inestimable. Nul homme, depuis que l'on a peint le sentiment & la pensée, n'a plus profondément gravé dans ses écrits l'empreinte de son âme. C'est, selon moi, de lui qu'on doit aprendre à quel degré de chaleur & d'intérêt le style de l'*Histoire* peut être poussé, sans rien perdre de son impartialité, & sans rien ôter à l'écrivain de son intégrité de juge. Dans ses harangues, nulle emphase; dans les portraits, nulle manière; dans ses descriptions, nul appareil; dans ses réflexions, même les plus profondes, nulle ostentation de pensée; dans ses expressions les plus hardies & les plus énergiques, nulle contention, nul effort: partout la vérité sans fard, & toujours ce qu'un témoin attentif & sévère, un observateur sérieux & pénétrant a vu de plus caché dans le fond de l'âme des hommes, lorsque les situations & les évènements lui en ont révélé le secret. Lisez le règne de Tibère, ou celui de Néron; ces deux terribles & longues tragédies, dont Rome est le théatre, & où Tacite a porté si loin l'art d'émouvoir: l'Éloquence artificielle, le soin d'orner & d'agrandir n'y entre pour rien. Mais en même temps qu'il est impossible d'y apercevoir un trait exagéré ou superflu, il est impossible d'y désirer un trait sensible & intéressant qu'il ait manqué ou qu'il ait affoibli.

Je suis cependant très-éloigné de vouloir que l'*Histoire* n'ait qu'un modèle, ou que le même soit toujours préférable; & je commence par distinguer deux hypothèses qui demandent deux manières très-différentes: l'une, où l'*historien* suppose des lecteurs qui ne savent rien de ce qu'on va leur raconter; & l'autre, qui suppose des lecteurs vaguement, confusément instruits des évènements qu'on rappelle. A la première doit s'appliquer la méthode que Cicéron nous trace (1) pour l'*Histoire* dévelopée; c'est la manière de Tite-Live: à la seconde, il convient de serrer le tissu des évènements, d'approfondir au lieu d'étendre; c'est la manière de Tacite. Que tous les *historiens* romains eussent péri dans un incendie, & que Tite-Live lui seul eût été conservé; nous aurions su l'*Histoire* romaine. Mais qu'un écrivain comme Tacite nous fût resté seul à la place de Tite-Live; ces faits indiqués d'un seul trait, ces détails si rapidement, si brièvement accumulés, seroient à chaque instant des énigmes inexplicables.

Le style, si je l'ôse dire, substanciel & condensé, qui convient à des faits déja connus, & où la pensée aide à la lettre, n'est donc pas celui qui convient à des récits dont le fond, les détails, les circonstances, tout est nouveau.

Deux autres hypothèses, relatives aux temps, peuvent encore exiger de l'*Histoire* plus ou moins de détails: ce sont les points de perspective que les écrivains se proposent. Plus la postérité pour laquelle on écrit est reculée, plus l'intérêt des détails diminue; & si, à chaque trait, l'*historien* se demande: *Qu'importe à l'avenir, à un avenir éloigné?* le volume des faits qu'il aura recueillis, se réduira souvent à peu de chose. Il n'y a que les peuples célèbres & les hommes vraiment illustres, dont les particularités domestiques soient intéressantes encore à une certaine distance. Mais ce qui pour une postérité éloignée n'a rien de curieux, le temps auquel on touche, le pays où l'on est peut désirer de le savoir. C'est là, pour le discernement & pour le choix de l'écrivain, l'une des grandes difficultés. Il est presque assûré d'être prolixe à l'égard des siècles à venir, s'il accorde au sien les détails qu'il a droit de lui demander: & s'il néglige ces détails, il s'expose au reproche de n'avoir pas rempli sa tâche; car ces détails ne sont pas tous frivoles, & la proximité des temps peut leur donner une influence & des raports d'utilité qui les rendent indispensables.

L'*historien* qui ne s'occupera que de sa propre gloire, évitera aisément cet écueil, en choisissant, parmi les siècles écoulés, celui qui lui présente

(1) *Opus aggredior opimum casibus, atrox prœliis, discors seditionibus, ipsâ etiam pace sævum: quatuor principes ferro interempti: tria bella civilia, plura externa, ac plerumque permixta . . . . Italia novis cladibus, vel post longam sæculorum seriem repetitis, afflicta: haustæ aut obrutæ urbes fecundissimâ Campaniæ orâ: urbs incendiis vastata, consumptis antiquissimis delubris, ipso Capitolio manibus civium incenso: pollutæ cerimoniæ: magna adulteria: plenum exiliis mare, infecti cædibus scopuli: atrociùs in urbe sævitum: nobilitas, opes, omissi gestique honores pro crimine, & ob virtutes certissimum exilium: nec minùs præmia adulatorum invisa quam scelera. . . . odio & terrore corrupti in dominos servi, in patronos liberti; & quibus deerat inimicus, per amicos oppressi.* Hist. liv. I.

(1) *In rebus magnis memoriâque dignis, consilia primum, deinde acta, postea eventus exspectantur: & de consilio significari quid scriptor probet: & in rebus gestis declarari, non solum quid actum aut dictum sit, sed etiam quo modo; & quum de eventu dicatur, ut causæ explicentur omnes, vel casûs, vel sapientiæ, vel temeritatis; hominumque ipsorum non solum res gestæ, sed etiam qui famâ ac nomine excellant, de cujusque vitâ atque naturâ.* De Or. l. 2.

le plus de sommités brillantes & d'évènements susceptibles d'un intérêt universel. L'*Histoire* des révolutions aura toujours cet avantage. Mais s'il se borne, pour être utile, à raconter fidèlement ce qu'il a vu de près, on doit s'attendre qu'en écrivant l'*Histoire* de son siècle, il n'aura ni la précision ni la rapidité d'un écrivain qui, dans l'éloignement, ne cherche que des points éminents à tracer & que de grands tableaux à peindre.

Enfin, dans l'hypothèse la plus commune, il peut arriver que le nombre des objets importants dont l'*Histoire* est chargée; que la difficulté de les lier ensemble, de les distribuer, de les mêler sans les confondre; que la difficulté plus grande encore de donner à chacun toute son étendue, sans ralentir, suspendre, intervertir le cours & l'ordre des évènements; en un mot, que la complication de la machine politique oblige l'*Histoire* à la décomposer, à se diviser elle-même en autant de parties qu'elle a d'objets divers: & c'est ce qu'elle a fait souvent. Ainsi, la guerre, les finances, le commerce, les arts, les lois, les négociations ont eu leur *Histoire* distincte; & de cette division naît la différence des styles convenables à leur objet.

L'art militaire, la marine, l'économie, le commerce, les lois ont une langue sévèrement exacte. Celle de la Politique est plus affilée & plus subtile: dans les affaires de cabinet, elle est vague, mystérieuse & réservée, Montaigne diroit *cauteleuse*. Celle des intrigues de Cour est plus raffinée encore & plus flexible. Mais lorsque, dans les factions, les troubles domestiques, les révolutions, les désastres, on a de grands caractères à dèveloper, de grandes passions à faire agir, de grandes scènes à décrire; la langue de l'*Histoire* devient presque celle de l'Éloquence ou de la Poésie. Voyez, dans Tacite, l'incendie de Rome; dans Tite-Live, le combat des Horaces & la conjuration des Gracches; dans Plutarque, le triomphe de Paul-Émile: c'est tour à tour Homère ou Corneille qu'on croit entendre.

Ainsi, lors même que l'écrivain s'impose la tâche pénible d'embrasser d'un coup d'œil tout ce qu'un siècle lui présente d'intéressant pour l'avenir, & qu'il considère le corps politique, dont il décrit les révolutions, comme une machine dont le mouvement est le résultat d'une foule d'impulsions données par différents ressorts liés & combinés ensemble; alors même, non seulement il n'est pas permis à son style d'être uniforme, mais il a besoin d'être souple & varié plus que jamais. Une négociation, une campagne militaire, une intrigue de Cour, une conspiration, un détail important de police ou de discipline, un code de législation, demandent un esprit & une plume différente; & l'*historien*, dont le génie auroit cette heureuse facilité à recevoir l'empreinte des objets qui s'offriroient à sa mémoire, seroit peut-être de tous les écrivains le plus rare & le plus merveilleux dans sa perfection.

Pour en aprocher autant qu'il est possible, le vrai moyen, à ce qu'il me semble, est de n'affecter aucun style, de ne jamais se tendre & se roidir, & de livrer son esprit & son âme à l'impression des objets qui doivent successivement agir sur la pensée, modifier le sentiment, & s'approprier l'expression.

Ainsi, l'*Histoire* diffère d'elle-même par ses tons, ses couleurs, ses caractères différents, selon les objets qu'elle exprime. Quelqu'un a dit que, pour l'*historien*, le meilleur style étoit celui qui ressembloit à une eau limpide. Mais s'il n'a point de couleur à soi, il prendra naturellement celle de son sujet, comme le ruisseau prend la teinture du sable qui forme son lit. L'*Histoire* politique & morale, la plus féconde en réflexions; l'*Histoire* des Cours, la plus curieuse dans ses détails; celle des révolutions, la plus dramatique de toutes; l'*Histoire* générale, ou celle d'un pays; celle d'un Empire ou d'un règne; des annales ou des Mémoires demandent plus ou moins de dèvelopement ou de précision, d'ampleur ou de rapidité, de Philosophie ou d'Éloquence: & prescrire à l'*historien* d'avoir toujours un même style, ce seroit comme prescrire au peintre de n'avoir jamais qu'un même pinceau.

Je n'ajoûterai plus qu'une observation qui intéresse les écrivains modernes; c'est qu'on se méprend quelquefois au caractère de simplicité & de gravité, qui convient en effet au style de l'*Histoire*. *Simple & grave*, dans ce sens-là, signifie éloigné de toute affectation dans la manière, de toute recherche dans la parure. Mais comme en Peinture, en Sculpture, l'expression de la force, de la fierté, de la majesté, peut être simple; & c'est réellement lorsqu'elle a toute sa beauté; il en est de même dans l'art d'écrire. La gravité n'exclut que les mouvements passionnés. C'est dans le sourcil de Jupiter, c'est dans le regard de Neptune, que la colère est exprimée; c'est dans les traits, non dans le geste, que l'artiste fera sentir le caractère ou de Caton ou de Brutus, & la situation de leur âme, soit au moment que l'un a résolu sa mort, soit au moment que l'autre délibère d'assassiner son ami, peut-être son père. Telle est l'expression, presque immobile, du style grave. Aucun des grands mouvements oratoires ne lui convient; mais dans sa chaleur concentrée & retenue, il a son énergie: nulle emphase, nulle figure, nulle épithète ambitieuse; mais le mot propre, le plus vif & le plus pénétrant, lui communique sa vigueur.

Le tribun qui vient de poignarder Messaline paroît devant Claude au moment qu'il est à table, & lui dit qu'elle est morte. Tacite, en traçant le tableau de cette scène, n'y ajoûte rien qui marque

l'impreſſion qu'elle fait ſur lui ; & ſans l'énoncer, tout l'exprime. *Nunciatum Claudio epulanti periiſſe Meſſalinam, non diſtincto ſuâ an alienâ manu : nec ille quæſivit; popoſcitque poculum, & ſolita convivio celebravit. Nec ſequatis quidem diebus, odii, gaudii, iræ, triſtitiæ, ullius denique humani affectûs ſigna dedit, non quum lætantes accuſatores aſpiceret, non quum filios mœrentes* (1).

Le même *hiſtorien* nous peint le deuil de Rome à la mort de Germanicus; & ſans qu'un mot de plainte ou de regret indique la triſteſſe dont ce tableau l'affecte, on voit qu'il en eſt pénétré. *Conſules. . . . & Senatus, ac magna pars populi viam complevêre, disjecti, &, ut cuiquam libitum, flentes; aberat quippe adulatio, gnaris omnibus lætam Tiberio Germanici mortem malè diſſimulari. Tiberius atque Auguſta publico abſtinuêre, inferius majeſtate ſuâ rati ſi palam lamentārentur, an ne omnium oculis vultum eorum ſcrutantibus falſi intelligerentur . . . . Dies quo reliquiæ tumulo Auguſti inferebantur, modo per ſilentium vaſtus, modo ploratibus inquies : plena urbis, itinera; conlucentes per campum Martis faces : illic miles cum armis, ſine inſignibus magiſtratus, populus per tribus,* cecidiſſe rempublicam, nihil ſpei reliquum *clamitabant; promptiùs apertiùſque quam ut meminiſſe imperitantium crederes. Nihil tamen Tiberium magis penetravit quam ſtudia hominum accenſa in Agrippinam; quum* decus patriæ, ſolum Auguſti ſanguinem, unicum antiquitatis ſpecimen *appellarent, verſique ad Cœlum ac deos* integram illi ſobolem, ac ſuperſtitem iniquorum *precarentur* (2). Voilà le modèle du ſtyle grave, & toutefois d'un ſtyle ſi pittoreſque & ſi haut en couleur, que le poète, avec ſes hardieſſes, & l'orateur, avec ſes figures, atteindroient difficilement à ce degré d'expreſſion. Or il me ſemble que ce qu'un très-grand nombre d'*hiſtoriens*, parmi les modernes, ont négligé de ſe donner, c'eſt cette préciſion nombreuſe, cette ſimplicité énergique, cette plénitude de penſées & d'affections profondes, cette gravité plus éloignée encore de la froideur que de l'emportement. On a écrit ſimplement l'*Hiſtoire ;* mais trop ſouvent cette ſimplicité a été négligée, inculte, & ſans nobleſſe. Tantôt on a voulu prendre un ſtyle dèvelopé; il a été foible, trainant, & lâche : tantôt un ſtyle concis & ſerré; & il a été ſec & dur: tantôt un ſtyle abondant & pompeux, & il a été emphatique : tantôt un ſtyle familier, & il a été rampant. On s'eſt dit que l'*Hiſtoire* n'étoit pas l'Éloquence; on s'eſt trompé : c'eſt l'Éloquence même, mais retenue comme un courſier fougueux que le frein réduiroit au pas, & qui, dans ſon allure, conſerveroit encore & ſa vigueur & ſa beauté. C'eſt ainſi que, dans Thucydide, dans Xénophon, dans Tite-Live, dans Tacite, & parmi nous dans Boſſuet & dans Voltaire, on reconnoît toujours une abondance qui ſe ménage, une chaleur qui ſe tempère, une force qui ſe contient & qui règle ſes mouvements; au lieu que, dans les écrivains à qui manquent les nerfs & la vigueur de l'Éloquence, ce qu'ils appellent ſobriété dans l'expreſſion n'eſt que de l'indigence, ce qu'ils appellent retenue n'eſt ſouvent rien que molleſſe & langueur.

Le vrai mérite du ſtyle de l'*Hiſtoire* ſera donc de s'accommoder à ſon ſujet & à ſon objet. Ces détails ſi intéreſſants des Vies de Plutarque ſeroient inſoutenables dans une *Hiſtoire* générale de la Grèce ou de l'Italie. Cette belle ſimplicité des Commentaires de Céſar auroit été de la ſèchereſſe dans les Décades de Tite-Live. La ſomptuoſité du langage de Tite-Live auroit été du faſte dans les Mémoires de Céſar. Le cardinal de Retz eût été ridicule, s'il eut pris le ton grave & ſentencieux du préſident de Thou, ou s'il nous eût décrit la Fronde du ſtyle qui convient aux révolutions romaines.

En un mot, dans ſon tiſſu même le plus uni, le ſtyle de l'*Hiſtoire* doit être ſimple avec dignité,

(1) Claude étoit encore à table lorſqu'on vint lui annoncer que Meſſaline étoit morte, ſans lui dire ſi elle avoit péri de ſa propre main ou de celle d'un autre; & il ne s'en informa point. Il demanda à boire; & il acheva, comme de coutume, ſon repas avec ſes convives. Les jours ſuivants, il ne donna aucun ſigne de haîne, ni de joie, ni de colère, ni d'affliction, ni d'aucun ſentiment humain; ſoit en voyant les accuſateurs de Meſſaline ſe réjouïr, ſoit en voyant la douleur & les larmes de ſes enfants.

(2) « Les conſuls, le Sénat, & la plus grande partie » du peuple remplirent le chemin où le convoi devoit » paſſer, diſperſés çà & là ſans ordre, & pleurant tous » en liberté; car il n'y avoit dans leur douleur aucune » eſpèce d'adulation, tout le monde étant bien inſtruit » que la mort de Germanicus étoit agréable à Tibère. » Tibère & Livie s'abſtinrent de ſe montrer, ſoit qu'ils » cruſſent indigne de la majeſté de ſe lamenter en public, » ſoit de peur que tant de regards pénétrants, obſervant » leur viſage, n'y découvriſſent la fauſſeté de leur affliction . . . Le jour que les reſtes de Germanicus furent » portés dans le tombeau d'Auguſte, on vit Rome, » tantôt ſemblable à une ſolitude où règnoit un vaſte » ſilence, tantot remplie de trouble & de gémiſſements : » toutes les rues de la ville étoient remplies; des flam- » beaux funèbres éclairoient le champ de Mars; les ſoldats » y étoient ſous les armes; les magiſtrats ſans les marques » de leur dignité; le peuple, diviſé par tribus; tous » crioient que la République étoit perdue, qu'il ne reſtoit » plus d'eſpérance; & ces cris éclatoient auſſi ouvertement » & auſſi librement que ſi on eût oublié que l'on avoit » des maîtres. Rien cependant ne pénétra ſi vivement Tibère que le zèle enflammé qu'on témoignoit pour Agrip- » pine : on l'appeloit l'unique reſte du ſang d'Auguſte, le » ſeul exemple des mœurs antiques, &, les ieux levés au » Ciel, on ſupplioit les dieux de conſerver ſa race & de la » faire ſurvivre aux méchants ».

& d'un naturel également éloigné de l'affectation & de la négligence, de l'enflure & de la bassesse : & autant il rejette ces hyperboles de Florus, lorsqu'il nous dit que les vaisseaux d'Antoine faisoient gémir la mer & fatiguoient les vents (1) ; & de César, que l'Océan, plus tranquile & plus favorable, l'avoit laissé passer d'Angleterre aux bords de la Gaule, comme en reconnoissant qu'il ne pouvoit lui résister (2) ; & de Lucullus, qu'il sembloit qu'ayant fait alliance avec la mer & les tempêtes, il leur eût donné la flotte de Mithridate à combattre & à disperser (3) ; & de Camille, que l'inondation du sang gaulois avoit éteint dans Rome tous les restes de l'incendie (4) : autant, dis-je, la gravité du style de l'*Histoire* rejette ces extravagances; autant sa dignité rebute le langage commun, le ton bourgeois, les phrases proverbiales des écrivains, qui parmi nous semblent avoir travesti l'*Histoire* à dessein de la dégrader, comme dans ces expressions que Voltaire a notées : *Le Général poursuit sa pointe. Les ennemis furent battus à plate couture. Ils s'enfuirent à vauderoute. Il se prêta à des propositions de paix après avoir chanté victoire. Les légions vinrent au devant de Drusus par manière d'aquit. Un soldat romain se donnoit à dix as par jour, corps & âme.* Certes, ce n'étoit pas ainsi que les Anciens écrivoient l'*Histoire* : non seulement dans les choses les plus communes ils s'énonçoient avec décence ; mais souvent, dans les grandes choses, sollicités par le besoin d'exprimer vivement un trait de caractère, une pensée neuve & hardie, leur style s'élevoit jusqu'au ton le plus haut : c'est ainsi que Tacite a peint l'effroi de Caligula, lorsque Tibère, que l'on croyoit mourant, revint un moment à la vie : *Cæsar in silentio fixus à summâ spe novissima exspectabat.* C'est ainsi qu'il a peint le deuil de Rome aux funérailles de Germanicus : *Dies modo per silentium vastus, modo ploratibus inquies.* Plutarque a de même exprimé en poète l'extrémité où Rome étoit réduite à l'arrivée de Camille : *Rome étoit dans la balance avec l'épée de Brennus ;* & la révolution qu'opéra son retour : *Il ramena Rome dans Rome.*

Je ne me lasse point de citer ces modèles, tout désespérants qu'ils me semblent ; & à commencer par moi-même, je ne cesserai de dire à ceux qui veulent, en écrivant l'*Histoire*, se rendre intéressants pour la postérité, ce qu'Horace disoit aux poètes latins en parlant des grecs :

Nocturnâ versate manu, versate diurnâ.

(*M. Marmontel.*)

(1) *Non sine gemitu maris & labore ventorum ferebantur.*

(2) *Ipso quoque Oceano tranquillo magis & propitio, quasi imparem se fateretur.*

(3) *Planè quasi Lucullus, quodam quum fluctibus procellisque commercio, debellandum tradidisse regem ventis videretur.*

(4) *Ut omnia incendiorum vestigia gallici sanguinis inundatione deleret.*

IRONIE, s. f. C'est un tour d'expression si familier & si commun, qu'il est presque inutile d'expliquer en quoi il consiste. Chacun sait que l'on parle par *Ironie*, lorsque d'un air moqueur ou badin on dit le contraire de ce que l'on pense. L'*Ironie* où l'on blâme en louant, où en admirant on déprise, revient à chaque instant dans la langage ordinaire.

Oh ! oh ! l'*homme de bien*, vous m'en vouliez donner !
(*Orgon à Tartuffe.*)

Les gens *que vous tuez* se portent assez bien.
(*Le Valet du Menteur.*)

Un moine disoit son bréviaire;
Il prenoit bien son temps !
(*La Mouche du Coche.*)

C'étoit un *beau sujet de guerre*,
Qu'un logis où lui-même il n'entroit qu'en rampant.
(*La Belette au Lapin.*)

Mais ce qu'il est intéressant d'observer, c'est que cette espèce de contre-vérité, en dérision, n'est pas si exclusivement propre au style plaisant ou comique, & au ton de la société, qu'il soit indigne de la haute Éloquence & de la haute Poésie, & qu'il n'exprime avec autant de noblesse que d'amertume le mépris ou l'indignation qui se mêle au ressentiment, au dépit, à la colère, à la fureur même. Rien de plus énergique, dans la bouche d'Oreste que cette apostrophe *ironique :*

Grâce aux dieux, mon malheur passe mon espérance,
Et *je te loue*, ô Ciel ! de ta persévérance.

Rien de plus sanglant que l'*Ironie* dans la bouche d'Hermione, en parlant à Pyrrhus :

Est-il juste, après tout, qu'un conquérant s'abaisse
Sous la servile loi de garder sa promesse ?

Non, non, la perfidie a de quoi vous tenter ;
Et vous ne me cherchez que pour vous en vanter.
Quoi ! sans que ni serment ni devoir vous retienne,
Rechercher une grèque, amant d'une troyenne;
Me quitter, me reprendre, & retourner encor
De la fille d'Hélène à la veuve d'Hector;
Couronner tour à tour l'esclave & la princesse ;
Immoler Troie aux grecs, au fils d'Hector la Grèce :
Tout cela part d'un cœur toujours maître de soi,
D'un héros qui n'est point esclave de sa foi.
Pour plaire à votre épouse, il vous faudroit peut-être
Prodiguer les doux noms de Parjure & de Traître.
Votre grand cœur sans doute attend après mes pleurs,
Pour aller dans ses bras jouïr de mes douleurs :
Chargé de tant d'honneur, il veut qu'on le renvoie :
Mais, Seigneur, en un jour ce seroit trop de joie ;
Et sans chercher ailleurs des titres empruntés,
Ne vous suffit-il pas de ceux que vous portez ?
Du vieux père d'Hector la valeur abattue
Aux pieds de sa famille expirante à sa vûe,
Tandis que dans son sein votre bras enfoncé
Cherche un reste de sang que l'âge avoit glacé ;
Dans des ruisseaux de sang Troie ardente plongée;
De votre propre main Polixène égorgée
Aux ieux de tous les grecs indignés contre vous :
Que peut-on refuser à ces généreux coups ?

On voit, dans le neuvième livre de l'Iliade, un bel exemple d'*Ironie*, à travers la franchise avec laquelle Achille répond à Ulysse, qui, de la part d'Agamemnon, vient solliciter son retour. » Qu'il n'espère pas me tromper encore, lui dit il ; » je le connois trop, & il ne viendra pas » à bout de me persuader. Il n'a qu'à chercher » avec vous, prudent Ulysse, & avec les autres » rois, les moyens de garantir ses vaisseaux des » flammes dont ils sont menacés. Sans moi il a » déja fait de si grandes choses ! Il a fermé son » camp d'une grande muraille ; il a environné » cette muraille d'un large fossé; il a fortifié ce » fossé d'une bonne palissade : & avec tous ces » retranchements, il ne peut encore repousser l'hom- » micide Hector ».

Les siècles les plus raffinés n'ont certainement rien de plus adroit que cette manière de reprocher au fier Agamemnon les timides soins qu'il se donne pour se tenir renfermé dans son camp.

C'est une chose digne d'admiration, que les diverses tentatives qu'a faites le génie de Corneille en créant parmi nous la Tragédie, pour en étendre & varier le genre. Il a tout ôsé, jusqu'à risquer au Théâtre un héros moqueur : & si, dans le langage *ironique* qu'il a mis dans la bouche de Nicomède, il a souvent manqué de goût; il n'en est pas moins vrai que l'invention, le dessein la physionomie de ce caractère ont quelque chose de surprenant dans leur originalité.

ATALE *à Laodice.*

Rome, qui m'a nourri, vous parlera pour moi.

NICOMÈDE.

Rome, seigneur ?

ATALE.

Oui, Rome. En êtes vous en doute ?

NICOMÈDES

Seigneur, je crains pour vous qu'un romain vous écoute ;
Et si Rome savoit de quels feux vous brûlez,
Bien loin de vous prêter l'appui dont vous parlez,
Elle s'indigneroit de voir sa créature
A l'éclat de son nom faire une telle injure,
Et vous dégraderoit, peut-être dès demain,
Du titre glorieux de citoyen romain.
Vous l'a-t-elle donné pour mériter sa haîne,
En le déshonorant par l'amour d'une reine ? . . .
Reprenez un orgueil digne d'elle & de vous.
Remplissez mieux un nom sous qui nous tremblons tous ;
Et sans plus l'abaisser à tant d'ignominie,
D'idolatrer en vain la reine d'Arménie,
Songez qu'il faut du moins, pour toucher votre cœur,
La fille d'un tribun, ou celle d'un préteur.
Forcez, rompez, brisez de si honteuses chaînes ;
Aux rois qu'elle méprise abandonnez les reines,
Et conservez enfin des vœux plus élevés,
Pour mériter les biens qui vous sont réservés.

Ce qui relève & ennoblit ce ton de l'*Ironie* dans le rôle de Nicomède, c'est la hauteur avec laquelle il reprend le ton sérieux ; & c'est du mélange de ces deux tons que se forme un des caractères les plus singuliers & les plus nobles qui soient au Théâtre,

NICOMÈDE *à Prusias, en parlant d'Atale.*

Si j'avois donc vécu dans ce même repos
Qu'il a vécu dans Rome auprès de ses héros,
Elle me laisseroit la Bithynie entière,
Telle que de tous temps l'aîné la tient d'un père . . . ,
Il faut la diviser, & dans ce beau projet,
Ce prince est trop bien né pour vivre mon sujet.
Puisqu'il peut la servir à me faire descendre,
Il a plus de vertus que n'en eut Alexandre ;
Et je lui dois quitter, pour le mettre en mon rang,
Le bien de mes aïeux, ou le prix de mon sang.
Grâces aux immortels, l'effort de mon courage
Et ma grandeur future ont mis Rome en ombrage.
Vous pouvez l'en guérir, Seigneur, & promptement :
Mais n'exigez d'un fils aucun consentement.
Le maître qui prit soin de former ma jeunesse,
Ne m'a jamais apris à faire une bassesse.

Ce sont ces traits de caractère qui fesoient dire à la célèbre Clairon, qu'elle ne regrettoit rien tant que de ne pouvoir pas jouer le rôle de Nicomède.

A l'égard de l'*Ironie* en éloge, elle est incompatible avec le style sérieux & noble : au moins n'en sais-je aucun exemple, & ne vois-je aucune façon de les concilier ensemble. Mais dans le style familier, elle peut avoir de la grâce, si, dans le tour de plaisanterie qu'on donne à la louange, on sait éviter la fadeur. C'est ce qu'a fait Voiture, dans une lettre au duc d'Enghien, sur la bataille de Rocroi.

« Monseigneur, lui dit-il, à cette heure que » je suis loin de V. A., & qu'elle ne me peut » pas faire de charge, je suis résolu de lui dire » tout ce que je pense d'elle il y a long temps, » & que je n'avois ôsé lui déclarer . . . . Oui, » Monseigneur, vous en faites trop pour le pou- » voir souffrir en silence; & vous seriez injuste, » si vous pensiez faire les actions que vous faites, » sans qu'il en fût autre chose ni que l'on prît » la liberté de vous en parler. Si vous saviez de » quelle sorte tout le monde est déchaîné dans » Paris à discourir de vous, je suis assûré que » vous en auriez honte, & que vous seriez étonné » de voir avec combien peu de respect & peu de » crainte de vous déplaire, tout le monde s'en- » tretient de ce que vous avez fait. A dire la vé- » rité, Monseigneur, je ne sais à quoi vous avez » pensé; & ç'a été, sans mentir, trop de har- » diesse & une extrême violence à vous, d'avoir à » votre âge choqué deux ou trois vieux capitaines, » que vous deviez respecter, quand ce n'eût été » que pour leur ancienneté; fait tuer le pauvre » comte de Fontaines, qui étoit un des meilleurs » hommes de Flandres, & à qui le prince d'O- » range n'avoit jamais ôsé toucher; pris seize » pièces de canon, qui appartenoient à un prince » qui est oncle du roi & frère de la reine, avec » qui vous n'aviez jamais eu de différend; & mis » en désordre les meilleures troupes des espagnols » qui vous avoient laissé passer avec tant de » bonté » !

Cette espèce d'*Ironie*, agréable & flatteuse, s'appeloit *Astéïsme* chez les Anciens. On peut l'employer une fois en sa vie; mais pour peu que le tour en soit fréquent, il est usé. (*M. MARMONTEL*)

MADRIGAL, s. m. C'est dans la Poésie moderne, italienne, espagnole, françoise, une petite pièce ingénieuse & galante, écrite en vers libres : elle se borne quelquefois à un simple distique; elle s'étend souvent jusqu'à douze vers; rarement va-t-elle au dela.

D'où vient le mot de *Madrigal ?* Ce seroit ici une belle occasion d'étaler une érudition également vaine & fastidieuse : laissons à Ménage cette docte discussion, & bornons-nous à ce qui caractérise la nature de ce petit poème.

Le *Madrigal* approche de l'Épigramme (*voyez* ÉPIGRAMME) : cependant la chute en est moins saillante; elle surprend moins, & satisfait davantage. « L'Épigramme, dit l'abbé Batteux (*Cours de Belles-Lettres*, *IIe Part. jv.* sect. art. *iij*, n°. *iij*), » peut être douce, polie, modeste, » maligne, *&c*; pourvu qu'elle soit vive, c'est » assez. Le *Madrigal*, au contraire, a une pointe » toujours douce, gracieuse, qui n'a de piquant » que ce qu'il lui en faut pour n'être pas fade. Sa » naïveté est plus tôt dans le tour même que dans » la pensée, laquelle a toujours une certaine fleur » d'esprit. En voici un qu'on cite ordinairement » pour exemple, & qui peut servir de modèle; » il est de Pradon, de ce poète *si souvent op-* » *primé des sifflets du Parterre :* c'est une réponse » à quelqu'un qui lui avoit écrit avec beaucoup » d'esprit.

« Vous n'écrivez que pour écrire,
» C'est pour vous un amusement :
» Moi, qui vous aime tendrement,
» Je n'écris que pour vous le dire.

» Il y a de l'esprit dans ce *Madrigal;* mais il » n'y en a qu'autant qu'il en faut pour assaisonner » le sentiment : le tour est délicat, il est simple, » il est doux. C'est tout ce qu'on peut souhaiter » dans un *Madrigal* bien fait ».

La Poésie a de tout temps été le langage de la Galanterie. Les vers d'Anacréon & de Sapho n'ont point d'autre objet : on sait qu'Ovide, Tibulle, & Catulle ont écrit les choses les plus passionnées; en sorte que la plupart de leurs pensées, prises séparément, formeroient des *Madrigaux.* Rien, par exemple, n'est plus tendre ni plus délicatement exprimé, que cette Épigramme de Catulle, qui n'a pas reçu le nom de *Madrigal*, parce que ce nom étoit ignoré des Anciens :

Odi & amo : quare id faciam fortasse requiris ?
Nescio; sed fieri sentio, & excrucior.

Quoi qu'on pense assez communément du *Madrigal*

drigal, & quelque poids qu'ait donné à l'opinion commune ce jugement de Despréaux, le législateur du Parnasse (*Art poét.* Ch. II);

Le *Madrigal*, plus simple & plus noble en son tour,
Respire la douceur, la tendresse, & l'amour:

je crois pourtant que quelques auteurs ont judicieusement remarqué, que le *Madrigal* peut se saisir d'un sujet raisonnable, gracieux, ou noble, d'une pensée obligeante, ou d'une louange délicate.

C'est d'après l'opinion commune sur la nature du *Madrigal*, que Diderot, dans son Discours *De la Poésie dramatique*, a risqué l'adjectif *Madrigalisé*, pour dire Imitant le *Madrigal*, Tourné en *Madrigal*, Monté au ton doucereux de la tendresse ou au ton affecté d'une délicatesse ingénieuse. Ce mot, énergique en soi & tout à fait dans l'analogie de notre langue, pourroit même amener le verbe *Madrigaliser* dans le même sens. Mais, pour en mieux juger, voyons l'effet qu'il produit dans le passage dont il s'agit.

« Il y a peu de galanterie dans ces mœurs (*de l'Andrienne* & de l'*Eautontimoruménos* de Térence); » mais elles sont bien d'une autre énergie que » les nôtres, & d'une autre ressource pour le » poète : c'est la nature abandonnée à ses mouve- » ments effrénés. Nos petits propos *madrigalisés* » auroient bonne grâce dans la bouche d'un Clinia » ou d'un Chéréa ! Que nos rôles d'amants sont » froids » ! (*M. Beauzée.*)

MÉMOIRES, s. m. pl. Si chacun écrivoit ce qu'il a vu, ce qu'il a fait, ce qui lui est arrivé de curieux, & dont le souvenir mérite d'être conservé; il n'est personne qui ne pût laisser quelques lignes intéressantes. Mais combien peu de gens ont droit de faire un livre de leurs *Mémoires?*

Ce n'est pas que, si nous voulions en croire notre vanité, les choses même les plus communes ne nous parussent mémorables, dès qu'elles nous seroient personnelles : mais c'est la première illusion dont il faut savoir se préserver, en écrivant ou en parlant de soi.

Il n'y a que des traits de caractère piquants & rares, des situations, des aventures d'une singularité marquée ou d'une moralité frapante, qui puissent mériter la peine qu'on se donne, de raconter sérieusement ce qu'on a fait ou ce qu'on a été.

L'un des plus misérables travers & des plus indignes manèges de l'amour-propre, c'est d'affecter, en parlant de soi, une sincérité cynique, & de mettre une sorte d'ostentation & d'honneur à révéler sa propre honte : soit pour faire dire qu'on a ôsé ce que nul autre n'avoit ôsé encore; soit pour accréditer, par quelques aveux humiliants, les éloges qu'on se réserve & par lesquels on se dédommage; soit pour s'autoriser à dire impudemment d'autrui encore plus de mal que de soi-même. Observez attentivement celui qui emploie cet artifice : vous verrez que, dans ses principes, il attache peu d'importance à ces fautes dont il s'accuse; qu'il les fait dériver d'un fond de caractère dont il se glorifie; qu'il les attribue à des qualités dont il se pique & dont il s'applaudit; qu'en les avouant, il les environne de circonstances qui les colorent; qu'il les rejette sur un âge, ou sur quelque situation qui sollicite l'indulgence; qu'il se garde bien de confesser de même des torts plus graves ou des vices plus odieux; qu'en feignant de s'arracher le voile, il ne fait que le soulever adroitement & par un coin; qu'après avoir exercé sur lui-même une sévérité hypocrite, il en prend droit de ne rien ménager, de révéler, de publier les confidences les plus intimes, de trahir les secrets les plus inviolables de l'amour & de l'amitié, de percer même ses bienfaiteurs des traits de la satire & de la calomnie; & que le résultat de ses aveux sera, qu'il est encore ce qu'il y a de meilleur au monde. Il n'y a point de succès plus assûré que celui d'un pareil ouvrage : mais il ne laissera pas d'être une tache ineffaçable pour son auteur; & il faut espérer que ce moyen d'amuser la malice humaine, ne sera jamais employé deux fois.

Il en est un moins odieux d'égayer le tableau d'une vie ordinaire; c'est celui qu'Hamilton a pris dans les *Mémoires* de Grammont. Mais, s'il m'est permis de le dire, plus le badinage en est léger & séduisant, plus il est immoral. Il ne falloit pas moins que le ministère de Mazarin pour mettre l'escroquerie à la mode; & l'on a peine à concevoir que sous le règne de Louis XIV, qui fut celui des bienséances & du point d'honneur le plus délicat, Hamilton ait eu l'art de faire passer comme des gentillesses les friponneries de son héros. Le succès de ce livre fut un avis pour les gens du bel air, qu'ils seroient dispensés d'avoir des mœurs, s'ils avoient de l'audace & de la bravoure, de l'esprit & de l'enjoûment; & rien n'étoit plus dangereux.

Les *Mémoires* de madame de Staal sont d'un caractère plus estimable, mais moins léger, moins naturel, & moins piquant. La plume d'Hamilton se joue; celle de madame de Staal s'étudie : ses récits ont de l'agrément, mais cet agrément a de la manière; on voit qu'elle a vécu dans une Cour où, sans cesse & à toute force, il falloit avoir de l'esprit.

Du reste, ni les *Mémoires* du comte de Grammont, ni ceux de madame de Staal, n'ont l'intérêt qu'ils pouvoient avoir, liés comme ils l'étoient avec les circonstances des temps auxquels ils appartiennent; & en les lisant, on regrette

qu'une foule de perſonnalités-futiles y tiennent la place des détails inſtructifs qu'auroient pu nous donner, ſur les affaires de ces temps-là, deux témoins auſſi clair-voyants. C'eſt là le mérite ſérieux & durable qu'ont les *Mémoires* de madame de Motteville, dont l'eſprit n'eſt que du bon ſens, & dont le naturel ne laiſſe déſirer ni plus d'art ni plus de parure.

Si l'on conſidère le monde politique & moral comme un ſpectacle, on y diſtingue deux parties; ce qui ſe paſſe ſur la ſcène & ce qui ſe paſſe derrière la toile, les évènements & leurs cauſes viſibles, les premiers mobiles & leurs reſſorts cachés. Ces deux objets de la curioſité & de l'attention de l'obſervateur ne ſont pas ſi abſolument diſtincts dans le partage, entre celui qui écrit l'hiſtoire de ſon temps & celui qui écrit ſes *Mémoires*, que ce qui eſt propre à l'un ſoit étranger à l'autre: celui-ci, quoique plus occupé des épiſodes que de l'action, & des détails que de l'enſemble, ne laiſſe pas de lier ſes récits aux grands évènements par tous les points qui l'intéreſſent; l'autre, en ſuivant le cours des fortunes publiques, ne néglige pas d'obſerver la méchanique intérieure du jeu des paſſions humaines, dans les mouvements qu'il décrit: ainſi, l'Hiſtoire générale & les *Mémoires* particuliers ſe communiquent & s'entremêlent, toutes les fois que l'intérêt public & l'intérêt privé ont des raports communs.

Mais ces deux intérêts occupent inégalement l'homme qui écrit l'Hiſtoire & celui qui écrit ſes *Mémoires*. Le dernier ne ſonge qu'à dire ce qu'il a fait ou ce qu'il a vu; & l'objet qui l'occupe le plus eſſenciellement, c'eſt lui-même: le premier, au contraire, ne ſe compte pour rien dans cette longue ſuite d'évènements publics qui entraînent ſon attention. L'un s'affecte ſur-tout de ſes relations avec les hommes de ſon temps; & de là ſa pénétration à démêler le caractère, le génie, les talents, les vertus, les vices, en deux mots, le fort & le foible de ceux qu'il a vus autour de lui & de plus près, en action ou en ſituation: l'autre embraſſe tout le ſyſtême de l'intérêt public dans ſes raports les plus étendus, & au dedans & au dehors, & ne conſidère la Morale elle-même que dans ſes liaiſons avec la Politique; de là ſon attention profonde pour tout ce qui influe eſſenciellement ſur le cours des évènements, & ſa négligence pour tous les détails qui n'ont qu'un intérêt de perſonnalité ou de ſociété privée.

Parmi les ſingularités qui diſtinguent les *Mémoires* écrits par des femmes, il en eſt une qui leur eſt naturelle, & qu'on retrouve dans leurs mœurs; c'eſt que le plus ſouvent ce n'eſt ni l'intérêt public, ni leur intérêt propre qui les a dominées, mais un intérêt d'affection. Un homme, en parlant des affaires au milieu deſquelles il s'eſt trouvé comme acteur ou comme témoin, s'oublie rarement lui-même, pour ne s'occuper que d'un autre: une femme, au contraire, s'attache à un objet qui n'eſt pas elle, mais qui, dans ce moment, eſt tout pour elle; & c'eſt de lui, c'eſt d'après lui, c'eſt pour lui qu'elle écrit. Les grands évènements ne la touchent que par des raports individuels; & dans les révolutions de la ſphère du monde, elle ne voit que les mouvements du tourbillon qui l'environne: ſon eſprit & ſon âme ne s'étendent point au dela. Il eſt poſſible que la paſſion l'enivre: mais la paſſion même eſt rarement auſſi aveugle que l'amour-propre; & comme il arrive ſouvent que le ſentiment dont une femme eſt préoccupée, eſt aſſez calme pour lui laiſſer la liberté de ſa raiſon & ſon équité naturelle, il ne fait qu'animer ſon ſtyle, ſans en altérer la candeur. C'eſt ce qu'on voit dans les *Memoires* de madame de Motteville & de Madame de La Fayette. Mademoiſelle de Montpenſier, toujours occupée d'elle-même, ne laiſſe pas de peindre au vif le prince de Condé, Gaſton, Mazarin, la Régente, tout l'intérieur de la Cour, l'eſprit & les mœurs de ſon temps.

Ainſi, la préoccupation d'un intérêt particulier parmi les affaires publiques, loin de diminuer la valeur & le poids des *Mémoires* dont nous parlons, ne fait que les rendre plus précieux encore à qui ſait comme on doit les lire. De deux témoignages, le moins ſuſpect n'eſt pas celui que l'on dépoſe, mais celui qu'on laiſſe échaper. Ce n'eſt pas à ce qu'on nous dit, ou de ſoi ou des autres, directement, expreſſément, & de propos délibéré, que nous donnons le plus de foi; mais à ce qu'on nous dit ſans y avoir réfléchi, ſans même vouloir nous le dire. Or c'eſt ainſi que, dans ſes *Mémoires*, une femme, en ſuivant ſon objet perſonnel, indique involontairement les motifs, les arrière-cauſes des révolutions les plus inexplicables, & nous révèle quelquefois des myſtères, dont ſes liaiſons, ſes relations, les confidences qu'elle a reçues, la familiarité où elle a été admiſe, l'intimité de l'intérieur dont elle a vu les mouvements, le beſoin qu'on aura eu d'elle pour ſe plaindre ou ſe conſoler, s'affliger ou ſe réjouïr, les caractères que ſa poſition lui a fait connoître juſques dans leurs replis, n'auront bien inſtruit qu'elle ſeule. *Les cabinets des rois ſont des théâtres où ſe jouent continuellement des pièces qui occupent tout le monde: il y en a qui ſont ſimplement comiques; il y en a auſſi de tragiques, dont les plus grands évènements ſont toujours cauſés par des bagatelles.* (Motteville). C'eſt de là que s'échapent les grands ſecrets; c'eſt là que les inquiétudes, les craintes, les déſirs, les eſpérances, les paſſions enfin ne craignent pas de ſe trahir; & c'eſt là qu'elles ſe trahiſſent.

La première place entre les *Mémoires* expreſſément écrits pour ſervir à l'Hiſtoire, me ſemble due à ceux de Commines, pour leur ſolidité,

leur ingénuïté, & leur vérité lumineuse. Ce seroient des trésors pour les historiens qu'une suite complète de pareilles instructions. Commines est le Thucydide des françois, comme de Thou en est le Tite-Live. Le cardinal de Retz sembloit né pour en être le Tacite, s'il avoit eu des mœurs, & si son temps lui eût présenté des faits d'une importance plus sérieuse. Comme écrivain, on le voit s'élever, entre tous ceux du même genre, avec une originalité de génie & de style qui les efface tous. Mais la chaleur & l'énergie de ses récits & de ses peintures, ne tenoient-elles pas à cette inquiétude & à cette fougue de caractère, qui, dans l'intrigue & les factions, ne cherchoit que le bruit? & tel qu'il s'est dépeint lui-même, eût-il été plus grand sur un plus grand théâtre, comme acteur & comme écrivain? C'est de quoi j'ôserois douter. La Tragi-comédie de la Fronde paroît avoir été faite exprès pour ce caractère héroï-comique : Turenne & Condé y étoient déplacés; de Retz s'y trouvoit dans son centre. Il falloit aux anglois un factieux comme Cromwel; aux parisiens, il en falloit un comme le cardinal de Retz. Chacun des deux fut le Catilina de son temps & de son pays, *Cujuslibet rei simulator ac dissimulator*; mais chacun des deux à sa manière : Cromwel, en politique sombre, en triste & profond hypocrite; de Retz, en intrigant adroit, hardi, déterminé, habile, prompt à changer de rôle, & jouant toujours au naturel celui qui convenoit le mieux au lieu, au moment, à la scène, au caractère des esprits, & au genre d'illusion & d'émotion qu'il avoit à répandre. Je ne serois donc pas surpris d'entendre dire que son caractère s'étoit accommodé aux mœurs de son Théâtre; & qu'avec son ardeur, son habileté, son courage, son audace, & son éloquence, la prodigieuse activité & la souplesse de son âme, il auroit été, dans d'autres circonstances, le premier homme de son siècle dans l'art de remuer & de dominer les esprits. Quoi qu'il en soit, ce sera de lui qu'on aprendra comme tout s'anime sous la plume d'un écrivain, qui, principal acteur sur la scène du monde, dans des temps de crise & de trouble, ne fait que peindre ce qu'il a vu & raconter ce qu'il a fait.

D'un genre absolument contraire à l'esprit des *Mémoires* du cardinal de Retz, fut celui des *Mémoires* du sage & vertueux Sully. Ce livre, que l'abbé de l'Écluse a rajeuni & fait revivre, n'a pas moins contribué que la Henriade à rendre le souvenir du bon roi Henri IV présent & cher à tous les françois. Mais *les Économies royales & les Servitudes royales* (c'étoit le titre de ces *Mémoires*), négligemment écrites & dans un vieux langage, seroient restées ensevelies dans la poussière des cabinets; & les Lettres n'ont peut-être rien fait de plus utile, que de rendre la lecture de ce précieux ouvrage facile & attrayante pour tous les bons esprits. Avec quelle joie n'y voit-on pas le meilleur des ministres & le meilleur des rois se rencontrer dans l'espace des temps, se reconnoître, &, pour ainsi dire, s'embrasser & se réunir pour travailler au bonheur des Peuples! Un Ancien a dit que, si la vertu se rendoit visible aux hommes dans toute sa beauté, elle gagneroit tous les cœurs : c'est là ce qu'on éprouve à la lecture de ces *Mémoires*; & la Minerve du Télémaque se présente en réalité dans les *Mémoires* de Sully.

Les *Mémoires* de Torcy, comme leçons de Politique, ne sont guère moins intéressants que les *Mémoires* de Sully, comme leçons d'Économie. Torcy fût chargé du fardeau des malheurs de Louis XIV; & dans des temps de calamité & d'humiliation, il fit parler & agir son maître avec modération, mais avec courage & avec dignité; & le compte qu'il a rendu de sa conduite dans les Conseils & dans les négociations, honore également & le ministre & le monarque.

Les *Mémoires* de Villars ont répondu, par le récit des faits, à l'envieuse malignité de ceux qui de son temps ne vouloient voir en lui que jactance & que vanité; & l'on a enfin reconnu que ce n'étoit pas sans de grands talents que Villars avoit eu le bonheur de sauver la France. Mais ce qui donne encore plus de valeur à ses *Mémoires*, c'est d'avoir fait connoître le fond de l'âme de ce grand roi, que l'orgueil & la dureté de quelques-uns de ses ministres, comme le Tellier & Louvois, calomnioient aux ieux de la postérité.

Les *Mémoires* du maréchal de Noailles ont aussi ce mérite; mais il leur manque essenciellement celui d'avoir été rédigés par lui-même. C'est une observation qui n'a point échappé à l'homme de Lettres estimable qui a fait l'éloge de l'abbé Millot. « Il manquoit, dit-il, à cet écrivain » une disposition sans laquelle des *Mémoires* par- » ticuliers ne sauroient avoir le mérite qui leur » est propre. Cette disposition est l'intérêt, qui » ne peut se trouver que dans l'acteur ou le té- » moin. Depuis les Commentaires de César, ajoûte M. l'abbé Morellet, » que sont tous les » *Mémoires* connus, sinon les souvenirs de celui » qui les a écrits? & pour ne citer que ceux qui » appartiennent à notre nation, Commines, Mont- » luc, Rohan, La Rochefoucault, Retz, Vil- » leroy, Torcy, ont tous vécu au milieu des » évènements qu'ils racontent; ils nous intéres- » sent, parce qu'ils se peignent eux-mêmes, & » ne retracent que des objets dont ils ont été » constamment entourés. Leurs regards ont été » frapés, leur imagination saisie, leur âme émue : » lorsqu'ils entreprennent d'écrire, ils trouvent » toutes leurs idées présentes, toutes leurs pas- » sions encore vives, tous leurs sentiments en » activité; & communiquant à leur style l'intérêt » dont ils sont remplis, il peignent toujours » avec énergie; & ceux même qui nous laissent

» entrevoir la partialité des passions, nous attachent » encore à leurs récits, lorsque nous les soupçonnons d'altérer la vérité ».

Ce n'est donc qu'avec défiance & beaucoup de précaution que l'historien doit lire & consulter les *Mémoires* qu'on lui transmet. Ils sont écrits par des témoins, mais par des témoins intéressés & souvent récusables. Les confronter avec eux-mêmes, les uns avec les autres, & chacun avec tous; en étudier le caractère & l'art; choisir avec discernement les mieux instruits & les plus sincères; examiner quel sentiment, quelle opinion les dominoit, de quel œil ils ont vu les hommes & les choses, en quoi leur jugement a été libre de faveur & de haîne, en quoi il a été prèvenu & séduit; quels motifs d'adulation, d'inclination, d'amour-propre, ils pouvoient avoir d'altérer, de déguiser les faits, de colorer les uns & de noircir les autres, d'atténuer ou de grossir le mal, d'exagérer, de dépriser le bien, de glisser, d'appuyer sur le blâme ou sur la louange : c'est l'unique moyen de n'être pas surpris, ou de l'être plus rarement par des relations infidèles. On doit prendre garde surtout de ne pas se laisser séduire par cet air de sincérité, qui accuse quelques torts légers pour en pallier de plus graves, & qui accorde au mérite quelques éloges vains pour se donner le droit de le calomnier. Enfin, lors même qu'on n'a pas à douter de la bonne foi de l'écrivain, l'on doit sans cesse épier en lui cet intérêt personnel & furtif, qui souvent se cache aux ieux même de celui qu'il obsède, & qui le rend injuste à son insu. J'ai vu des *Mémoires* où un homme religieux, & qui se croyoit la vérité même, malheureusement dominé par des aversions personnelles, a répandu des flots de fiel & de venin.

C'est une fraude répréhensible que de publier, sous le nom des personnages les plus illustres, ce que l'on ôse appeler leurs *Memoires*; & il seroit bien à souhaiter que le soin de leur renommée leur fît prendre celui de les rédiger de leur propre main. Combien ceux de Turenne, par exemple, & d'Eugène seroient précieux, s'ils étoient authentiques ! & quel présent le grand Condé, Luxembourg, Créqui, Catinat, n'auroient-ils pas fait à la postérité, si, comme Montluc & Rohan, Montécuculli & Barwick, ils avoient décrit leurs campagnes ! Si nos Généraux ont étudié avec tant de fruit les relations de Polybe & les *Mémoires* de César; si, dans la tactique & dans la discipline, ils ont profité de l'expérience des grecs & des romains; s'ils ont savamment employé les manœuvres d'Aratus, de Cimon, de Philopémen, d'Épaminondas, de Pyrrhus, de Sylla, de Fabius, & d'Annibal; si, dans les campements, les marches, l'ordre & l'appareil des batailles, les mouvements & les évolutions des armées, si, dans tous les détails enfin de la science militaire, ils se sont instruits à l'école de ces grands capitaines, malgré la distance des lieux & la différence des temps, soit du côté des hommes soit du côté des armes : combien plus lumineuse n'eût pas été pour eux, par sa proximité, l'expérience des Généraux, qui, dans les mêmes temps, avec les mêmes armes, sur le même terrein, leur avoient comme tracé leurs camps, leurs routes, leurs campagnes; leur avoient indiqué les postes les plus sûrs ou les plus périlleux, & le plus ou moins d'avantage des positions qu'ils avoient prises, des lieux qu'ils avoient occupés ?

Dans cette partie, l'Histoire générale ne peut jamais qu'imparfaitement suppléer aux *Mémoires* particuliers; & c'est surtout par les détails, dont elle seroit surchargée, que les exemples & les leçons d'un art si compliqué peuvent avoir toute leur étendue & toute leur utilité.

S'il est vrai, comme je l'ai dit en parlant de l'Histoire, qu'elle n'a point de style qui lui soit exclusivement propre, & si son langage varie comme les sujets qu'elle traite; à plus forte raison le style des *Mémoires* particuliers & personnels n'aura-t-il point de ton ni de couleur invariable.

Les Commentaires de César sont l'expression la plus naïve du caractère de son âme. Il s'y montre si supérieur à toute vanité, si étranger à sa propre gloire, qu'on a peine à croire que ce soit lui qui ait parlé de lui-même avec tant de simplicité. Dans les périls les plus pressants, dans les résolutions les plus audacieuses, dans les moments où il y va de sa fortune & de celle du monde, il a l'air impassible & inaltérable d'un Dieu. C'est là le style qui convient à des *Memoires* militaires : car celui qui, dans ses relations, n'est pas capable de ce sang froid, l'aura eu difficilement dans l'attaque & dans la mélée. Raconter simplement & modestement de grandes choses; parler de ses fautes & de ses revers avec la même ingénuité que de ses plus heureux exploits, & de son ennemi avec autant d'impartialité que de soi-même; laisser douter lequel des deux a fait le récit de l'action, ou plus tôt donner à penser que ce récit ne vient ni de l'un ni de l'autre, mais d'un témoin fidèle & désintéressé : tel est le mérite éminent des *Mémoires* d'un homme de guerre.

Il en est à peu près de même des relations qu'un homme d'État nous fait de sa conduite ou des évènements qui se sont passés sous ses ieux. Tout y doit respirer cette modération qui est la dignité d'un ministre. Au milieu de l'agitation & du tumulte des affaires, on aime à voir dans son esprit le même calme que sur le front d'un bon pilote au milieu des orages; & c'est à lui surtout de s'appliquer ce précepte d'Horace :

Æquam memento rebus in arduis
Servare mentem, non secùs in bonis.

Mais ce que j'ai dit de la gravité de l'historien, je le dirai de même de la dignité de l'homme d'État : elle n'exclut ni le sentiment, ni l'expression modérée de l'intérêt public ; & l'équité, l'humanité, l'amour du bien, comme infus dans son style, en feront l'attrait & le charme.

A l'égard des *Mémoires*, où, sans attention pour ces convenances de mœurs, l'auteur n'aura voulu qu'obéir à son propre génie ; le ton, le style, la couleur, tout doit s'y ressentir & de son caractère & de la situation où étoient son esprit & son âme. De là une variété infinie dans ce genre d'écrits, lorsqu'ils sont naturels ; & ils le sont presque toujours, par une raison bien sensible : on y parle de soi ; & c'est dans l'amour-propre que le naturel se décèle, lors même qu'il veut se cacher. Rien donc ne sera plus facile que de démêler, dans des *Mémoires*, quel esprit les aura dictés, quel motif les aura fait écrire, & quel sentiment, quelle passion aura dominé dans l'écrivain. Si c'est la vanité, il attachera de l'importance aux intérêts les plus futiles, dès qu'ils lui seront personnels : si c'est l'orgueil, il rabaissera tout ce qui peut lui faire ombrage, & réservera ses éloges pour la médiocrité dont il n'a rien à craindre, ou pour un mérite qui n'entre avec le sien dans aucune rivalité : si c'est l'envie, toute espèce de gloire, de succès, de prospérité lui sera importune; il ne souffrira point que de belles actions soient sans tache ; il cherchera, ou dans le fond de l'âme, ou dans l'intérieur de la vie privée d'un homme illustre, des foiblesses à révéler ; & dans tout ce qu'il y a de plus généreux & de plus magnanime, il épiera quelque motif secret de personnalité & d'intérêt qui le ravale ; il voudroit ternir le soleil : si c'est la haîne ou la vengeance, on le verra tantôt flatter & parer sa victime avant de l'immoler, vanter quelque foible mérite, quelque talent sans importance, quelques formes superficielles, & puis, sous ces dehors, montrer les qualités les plus avilissantes, les vices les plus odieux ; tantôt, plus violent & moins perfide, insulter, outrager la cendre de son ennemi, & secouer toute pudeur pour démentir les faits, la renommée, & l'opinion de tout un siècle. Avec la même facilité on reconnoitra l'homme qui aura porté à la Cour un génie étroit & une âme servile ; on le reconnoitra, dis-je, à son attention pour les menus détails de l'étiquette & de l'intrigue ; on reconnoitra l'homme chagrin que la Cour aura rebuté, à la sombre misanthropie, qui lui fera dépriser ou blâmer tout ce qu'on aura fait sans lui, & n'attribuer les malheurs du temps qu'aux artisans de son propre malheur & aux causes de sa disgrâce. Au contraire, l'homme vendu au crédit & à la fortune se trahira par toutes les bassesses de la complaisance & de l'adulation. Enfin l'homme immoral, aux ieux duquel rien n'est important que l'utile, & qui regarde & le juste & l'honnête comme des règles à prescrire & à ne s'imposer jamais, décèlera son caractère par son mépris pour la simple droiture, & par son admiration pour l'adresse & l'habileté. Écoutez-le, & voyez quel sera l'objet qui aura captivé son estime : ce sera le fourbe profond qui aura su le mieux intriguer à la Cour ou gagner la faveur du peuple, en imposer aux gens de bien, tromper les plus habiles, surprendre les plus sages, s'insinuer & s'introduire dans la confiance des Grands, en abuser à son profit, employer à propos la bassesse & l'audace, la calomnie ou l'adulation, & ne rougir de rien, que d'échouer dans ses entreprises devant un plus fourbe que lui.

Si des *Mémoires* prennent l'empreinte d'un caractère vicieux, ils ne reçoivent pas moins celle d'une âme honnête & vertueuse ; & le commun symbole de ceux-ci sera la probité. Mais quoique la probité soit une, elle se modifie encore selon la trempe de l'esprit & de l'âme. L'homme de bien, dans son témoignage, ne dira que ce qu'il aura vu ; mais les témoins même les plus fidèles n'auront pas vu la même chose, ou ne l'auront pas vue avec les mêmes ieux. Le moment ou la position, telle circonstance échapée ou saisie, un mot bien ou mal entendu, peut faire seul que deux témoins diffèrent. Rien de plus ingénu que les *Mémoires* de Montpensier ; rien de plus sincère que ceux de Motteville ; & souvent l'une blâme ce que l'autre a loué.

Dans la manière de s'affecter de ce qu'on voit, les différences ne sont pas moins sensibles ; & c'est la principale cause de la diversité des styles. Supposez des témoins également sincères, également instruits, mais diversement organisés : le même évènement consterne l'un, soulève l'autre ; n'inspire à celui-ci qu'une molle tristesse, pénètre celui-là d'une douleur vive & profonde ; & leur manière de le raconter se ressent de ces impressions. Je crains bien moins ceux qui rougissent que ceux qui pâlissent, disoit César. Celui qui aura rougi de colère sera véhément dans sa narration, celui qui aura pâli d'horreur sera terrible dans ses peintures. Mais chacun aura, dans son style, l'intérêt de la vérité, si, librement & de bonne foi, il a laissé couler sa plume, si son langage porte l'empreinte de son esprit & de son caractère, & si, dans toutes les situations, il se peint tel qu'il a été, ne disant que ce qu'il a vu, & sans vouloir nous affecter de ses récits, plus que l'objet présent n'aura dû l'affecter lui-même. (*M. MARMONTEL.*)

ORAISON FUNÈBRE; f. f. Le fentiment d'intérêt qui attache l'homme à l'opinion de la poftérité, & qui le fait jouïr d'avance du fouvenir qui reftera de lui quand il ne fera plus, l'émulation qu'infpirent aux vivants les éloges qu'on donne aux morts, & l'impreffion que font fur les âmes de grands exemples retracés avec une vive éloquence, font les principes d'utilité fur lefquels a été fondé dans tous les temps l'ufage des *Oraifons funèbres* : il fut inftitué, chez les grecs, par Solon ; chez les romains, par Valérius-Publicola.

L'éloge *funèbre*, en Égypte, étoit perfonnel, comme il le fut à Rome. Dans la Grèce, il fut confacré à la gloire commune des citoyens qui avoient péri dans les combats pour la défenfe de la patrie. Cette inftitution le rendoit en même temps plus pur, plus jufte, & plus utile : plus pur, parce qu'il étoit exempt de l'adulation perfonnelle, à laquelle ne manque pas de donner lieu, même à l'égard des morts, la complaifance pour les vivants ; plus jufte, en ce qu'il embraffoit tous ceux qui l'avoient mérité ; plus utile, en ce que l'exemple de la vertu & de la gloire regardoit tous les citoyens, & pouvoit être également pour tous un objet d'efpérance & d'émulation. De là l'efpèce d'enivrement que les athéniens rapportoient de l'affemblée, où leurs enfants, leurs pères, leurs frères, leurs amis venoient d'être folennellement honorés des regrets & des éloges de la Patrie. A Rome, fous les empereurs, on vit à quel degré de baffeffe & de fervitude l'*Oraifon funèbre* pouvoit être réduite, lorfque l'orgueil la commandoit. *Voyez* DÉMONSTRATIF.

Parmi nous, elle eft perfonnelle & réfervée pour la haute naiffance, ou pour les premières dignités ; & quoique moins fervile & moins adulatrice qu'elle ne le devint à Rome, elle n'a pas été exempte du reproche de corruption. L'on a quelquefois entendu célébrer en Chaire des hommes que la voix publique n'avoit jamais loués de même, & qu'elle étoit loin de bénir. Mais fans infifter fur l'abus que l'on a fait fouvent & que l'on fera peut-être encore de ces éloges de bienféance, confidérons ce qu'ils auroient d'utile, fi l'orateur, en s'interdifant le menfonge & la flatterie, fe propofoit pour règle & pour objet la décence & la vérité.

En premier lieu, on ne loueroit que des morts dignes de mémoire. En fecond lieu, comme tous les hommes, même les plus recommandables, ont été un mélange de force & de foibleffe, de vertus & de vices, ce feroit le côté vraiment louable que l'Éloquence expoferoit à la lumière ; & au lieu de donner du luftre aux vices qui font fufceptibles du fard de la louange, elle les laifferoit dans l'ombre, & fon filence exprimeroit ce que fa voix ne diroit pas. En troifième lieu, elle s'attacheroit aux traits de caractère, aux vertus, aux talents dont la peinture auroit, non pas le plus d'éclat, mais le plus d'influence ; & la véritable deftination de la gloire feroit remplie, puifqu'elle feroit réfervée aux qualités & aux actions qui auroient le plus contribué au bien public & au bonheur des hommes. En quatrième lieu, les vertus privées & domeftiques obtiendroient auffi le tribut de louanges dont elles feroient dignes : mais ces peintures de fantaifie, ces lieux communs d'adulation, où l'adreffe & l'efprit de l'orateur s'épuifent pour tout défigurer & pour tout embellir, feroient exclus de l'*Oraifon funèbre* ; & s'il étoit permis à l'orateur de ne peindre fon modèle que de profil, du côté le plus favorable, & avec des couleurs plus vives que celles de la vérité, au moins feroit-il obligé d'en bien faifir la reffemblance. Enfin l'utilité publique, qui eft le fruit de l'exemple, étant le feul objet moral de ces triftes folennités, l'Éloquence s'attacheroit aux réfultats que lui préfenteroient les détails d'une vie habituellement occupée des intérêts de la fociété ; & de ces particularités de mœurs, de fortune, d'emplois, de fonctions, de devoirs, de conduite, qu'il auroit à dèveloper, il auroit foin de s'èlever à des principes lumineux & féconds, qui donneroient plus d'étendue à l'inftruction publique. Par ce moyen, l'*Oraifon funèbre*, au lieu d'être une école de flatterie, feroit une leçon ou de Politique ou de mœurs.

On voit dès lors combien lui feroient étrangers & fuperflus tous ces ornements d'un langage fleuri, maniéré, futile. Dès que la vérité porte avec elle fon caractère de candeur, de dignité, d'utilité folide, un vain luxe d'expreffions lui devient inutile, & l'Éloquence peut fe montrer avec une majefté fimple, comme une vierge pure & modefte, belle de fa feule beauté. *Grandis &, ut ita dicam, pudica Oratio non eft maculofa, nec turgida, fed naturali pulchritudine exurgit.* (Pétrone.)

Mais fi l'objet de l'*Oraifon funèbre* n'eft peint que reffemblant & d'après la vérité même, fi l'homme qu'elle doit louer fut véritablement louable, & fi fa renommée autorife d'avance l'éloge qu'on va prononcer ; quel combat l'Éloquence aura-t-elle à livrer ? quel obftacle aura-t-elle à

vaincre du côté de l'opinion ? quelle affection, quelle inclination, quelle résolution à changer du côté de l'âme ? de quoi veut-elle persuader ou dissuader un auditoire, qui sait déja, qui croit d'avance ce qu'elle vient lui rappeler ?

Il est certain qu'elle n'a pas les mêmes révolutions à produire que l'Éloquence de la Tribune, la même résistance à vaincre, les mêmes assauts à livrer ou à soutenir que l'Éloquence du Barreau ; & que souvent, plus comparable à l'Éloquence poétique, elle ne semble faire consister ses succès qu'à émouvoir pour émouvoir. Mais au dela de l'émotion, nous venons de voir qu'il est pour elle un but d'utilité publique, qui consacre ses fonctions & la rend digne de la Chaire.

Dans l'*Oraison funèbre*, comme dans les sermons, l'auditoire est persuadé avant que l'orateur commence; mais cette persuasion froide & vague n'est pas celle que l'Éloquence doit opérer, & qu'elle opère : celle-ci doit être profonde, animée, active, entrainante; elle doit ressembler à celle qui, dans le genre délibératif, produit des révolutions, soulève tout un peuple, lui fait briser sa chaîne, lui fait prendre les armes pour la défense de ses foyers, de ses femmes, de ses enfants. Ici l'effet n'en est pas si sensible, parce qu'elle n'a point d'objet présent & décidé. Mais qu'à l'ouverture d'une campagne & à la tête d'une armée un homme éloquent fît, comme Périclès, l'éloge des guerriers qui seroient morts pour leur pays, & qu'il parlât de la valeur avec un digne enthousiasme; que cet éloge, par exemple, eût été prononcé à la tête de la Noblesse françoise, au moment que Louis XIV l'auroit assemblée, comme il y étoit résolu avant la victoire de Denain ; & que chacun se demande à soi-même si cette Éloquence eût été sans effet. Or cet effet soudain, rapide, éclatant, que l'occasion lui eût fait produire, elle l'opère avec moins d'énergie, mais très-sensiblement encore par les impressions qu'elle laisse dans les esprits & dans les cœurs ; & si vous en doutez, voyez ce qui se passe, lorsque ces femmes respectables qui parmi nous sont les tutrices des pauvres orphelins, veulent en leur faveur ranimer la piété publique. Quel est l'innocent artifice qu'elles y emploient le plus communément ? Elles convoquent les fidèles dans un temple; elles y font prononcer l'éloge de celui des hommes qui, après l'homme-Dieu, a été sur la terre le plus parfait modèle de la miséricorde & de la charité, l'éloge de Vincent de Paule; & l'orateur, en descendant de Chaire, voit répandre dans le trésor des pauvres l'argent & l'or à pleines mains.

L'effet constant & infaillible du digne éloge des vertus héroïques, sera toujours d'élever nos esprits par la sublimité des pensées & des images; d'agrandir, d'ennoblir nos âmes par les émotions qu'elles reçoivent des grands exemples, & par cet attendrissement si doux qu'excite en nous la magnanimité.

L'Éloquence de l'*Oraison funèbre* a donc aussi ses effets à produire; & ce n'est pas sans difficulté qu'elle obtient les succès d'où dépend sa gloire. Elle n'a pas à vaincre la prévention, l'aliénation des esprits; mais leur froideur, leur nonchalance, leur molle irrésolution : elle n'a pas à vaincre, dans les âmes, des aversions, des ressentiments; mais une langueur plus funeste à la vertu que les passions mêmes, & tous les vices qui dégradent en nous ce naturel qu'elle veut ennoblir. La volonté ne lui oppose ni les transports de la colère, ni les mouvements du dépit, de la haîne, & de la vengeance; mais une sorte d'inertie qui résiste à ses mouvements, mais une lâcheté qui se refuse à ses impulsions; mais des inclinations que l'habitude a eu tout le temps de former & de rendre comme invincibles.

Captiver, fixer, attacher, sur l'image de la vertu, des ieux distraits, des esprits légers, des imaginations mobiles, des caractères indécis; les forcer d'en prendre l'empreinte; les renvoyer avec une plus haute idée de leur dignité naturelle & de celle de leur devoir; leur en inspirer le courage, & du moins pour quelques moments l'enthousiasme & la passion : tel est le genre de persuasion de l'Éloquence des éloges; & si on demande encore quels sont les ennemis qu'elle se propose de vaincre, je répondrai, tout ce que la nature & l'habitude ont de vicieux & d'incompatible avec cette vertu qu'elle vient nous recommander.

Le procédé le plus raisonnable, &, je crois, le plus infaillible de ce genre d'Éloquence, seroit de montrer l'homme dans le héros, en même temps que le héros dans l'homme : car si je ne vois pas en lui mon semblable du côté foible, son exemple ne m'inspirera ni l'espérance, ni le courage de lui ressembler du côté fort; & ce seroit pour l'*Oraison funèbre* une raison de se détendre & de s'abaisser quelquefois jusqu'à nous laisser voir, dans le modèle de vertu & de grandeur qu'elle nous présente, quelques traits de fragilité. Un seul exemple va me faire entendre. Dans le plus accompli & le plus intéressant de nos héros modernes, Fléchier avoit deux fautes à confesser, ou à dissimuler : en avouant l'une des deux, il a mis toute l'adresse de l'Élocution & tout le prestige des figures à le couvrir comme d'un nuage; & celle qu'il n'auroit pu attribuer à la fatalité des circonstances, il n'a pas même ôsé la laisser entrevoir.

A l'égard de l'une & de l'autre, j'ôserai dire que la crainte qu'il eut d'affoiblir l'admiration que l'on devoit à son héros, n'étoit pas fondée. Son silence n'a fait oublier à personne ce moment de foiblesse, où Turenne crut déposer dans le sein d'un autre lui-même le secret important qui lui

étoit confié ; mais, en même temps que l'aveu de cette faute, dans la bouche de l'orateur, auroit été une grande leçon, il lui auroit donné lieu de publier un trait de magnanimité qui compense bien cette faute, & qui fait presque dire à ceux qui l'entendent, *Felix culpa !* ce fut l'aveu qu'il en fit au roi. Il n'étoit pas temps encore de révéler toute la gloire de cet aveu : Louvois étoit vivant ; mais aujourdhui combien ce trait de vertu, dans l'éloge de Turenne, ne feroit-il pas éloquent !

Louvois étoit son ennemi : le projet du siège de Gand n'avoit pour confidents que ces deux hommes. Louis XIV, qui ne doutoit pas de la prudence & de la discrétion de Turenne, lui dit : « Mon secret n'a été confié qu'à vous & à M. de Louvois ; & ce n'est pas vous qui l'avez trahi ». Turenne n'avoit qu'à laisser croire à Louis XIV ce qu'il pensoit déja, Louvois étoit perdu. *Pardonnez-moi, Sire*, dit-il, *c'est moi qui suis coupable ;* & Louvois fut sauvé.

Sa rebellion dans la guerre civile avoit été réparée par tant de si belles actions, que l'orateur pouvoit l'avouer ingénûment sans répugnance : & au lieu de l'art ingénieux, mais inutile, dont il se sert pour l'enveloper dans le tourbillon des malheurs publics, il ne tenoit qu'à lui de tirer de la mémoire de ces temps-là & de l'esprit de trouble & de vertige qui s'étoit emparé des têtes les plus sages, de solides instructions. Ce n'est même qu'en se donnant cette importance politique & morale, que l'Éloquence des éloges peut remplir dignement sa tâche. Mais il faut avouer aussi que la proximité des temps, & les égards auxquels l'orateur est soumis, ne le permettent pas toujours. Un point de vûe plus éloigné lui est infiniment plus favorable ; & cet avantage n'a pas échapé à l'Académie françoise, lorsqu'elle s'est déterminée à donner pour sujet de ses Prix d'Éloquence l'éloge des hommes illustres qu'ont produits les siècles passés. Mais, dans ces éloges, on doit se souvenir que ce ne sont pas de froids détails, de longues analyses, ni des récits inanimés que demande l'Académie ; mais des tableaux, des mouvements, des peintures vivantes, de l'Éloquence enfin, dont le propre est d'agir sur les esprits & sur les âmes, d'inspirer plus tôt que d'instruire, de répandre encore plus de chaleur que de lumière, d'animer la raison encore plus que de l'embellir, de préter à la vérité le charme & l'intérêt du sentiment, & de ne chercher dans le style que les moyens à la fois les plus simples, les plus sûrs, & les plus puissants, d'émouvoir pour persuader, ou de persuader pour émouvoir, (*M. Marmontel.*)

Poète, s. m. D'après l'idée qu'Homère nous donne de son art, & de l'estime qu'on y attachoit dans les temps qu'il a rendus célèbres, on voit que les *Poètes* étoient des philosophes ou des théologiens qui se donnoient pour inspirés, & auxquels on croyoit que les dieux avoient révélé des secrets inconnus au reste des hommes. Ainsi, lorsqu'ils fesoient aux peuples des récits merveilleux, ou qu'ils expliquoient, par des fables, les phénomènes de la nature, on ne demandoit pas où ils avoient pris cette science mystérieuse ; le chantre ou le devin se disoit prêtre d'Apollon, favori des Muses, confident de leur mère, la déesse Mémoire : que ne devoit-il pas savoir ?

Ce ne fut que long temps après, & lorsque les peuples plus éclairés s'aperçurent que, dans le génie des *Poètes*, il n'y avoit rien de surnaturel ; qu'à l'idée d'inspiration succéda celle d'invention & de fiction poétique. Mais alors même, en perdant le crédit de la prophétie, les *Poètes* surent conserver le pouvoir de l'illusion ; & quoique reconnus pour des menteurs ingénieux, ils soutinrent leur personnage. De là ces formules d'invocation, d'inspiration, & d'enthousiasme, qu'ils ne cessèrent d'affecter ; de là ce style figuré, ce langage mystérieux, qu'ils retinrent de leur ancienne divination ; de là cette élévation d'idées, cette majesté de langage, qui leur fut nécessaire pour imiter le dieu dont ils se disoient les organes.

Du temps même d'Horace, on ne méritoit le nom de *Poète* qu'autant qu'on avoit les moyens de remplir ce grand caractère :

Ingenium cui sit, cui mens divinior, atque os
Magna sonaturum, des nominis hujus honorem.

A mesure que l'amour du mensonge est devenu moins vif, & que le goût des arts & l'esprit qui les juge a pris quelque teinte de Philosophie, le rôle de *Poète* s'est modéré : l'Ode a perdu sa vraisemblance ; l'Épopée, son merveilleux : au don de feindre des chimères a succédé le talent de peindre, d'embellir des réalités ; l'enthousiasme s'est réduit à la chaleur d'une imagination sagement exaltée, d'une âme profondément émue ; & l'Éloquence du *Poète* n'a plus différé de celle de l'orateur que par un peu plus de hardiesse dans les tours & dans les images, par un peu plus de liberté & d'emphase dans l'expression : en sorte qu'il est plus vrai que jamais que, du côté de l'élocution,

tion, le talent de l'orateur & celui du *Poëte* se touchent: *Est finitimus oratori* Poëta: *numeris adstrictior paulo, verborum autem licentiâ liberior, multis vero ornandi generibus socius ac penè par.* (Cic. de Orat.)

Mais tout réduit que nous semble à présent l'ancien domaine du *Poëte*, je ne pense pas que, du côté de l'invention, celui de l'orateur ait jamais eu cette étendue illimitée qui s'enfonce dans les possibles, & dans laquelle, non seulement le vrai, mais le vraisemblable, est compris. Il me semble donc que Cicéron a exagéré, lorsqu'il a dit de l'orateur comparé au *Poëte*: *In hoc quidem certè prope idem, nullis ut terminis circumscribat aut definiat jus suum.* (Ibid.)

Considérons ici le *Poëte* à peu près comme Cicéron a considéré l'orateur; & pour nous former une idée de l'artiste, remontons à celle de l'art.

Si je dis, comme Simonide, que la Peinture est une Poésie muette, je crois la définir complètement; si je dis que la Poésie est une peinture animée & parlante, *aurium pictura*, je suis encore fort au dessous de l'idée qu'on en doit avoir.

C'est peu de présenter son objet à l'esprit, elle le rend sans cesse comme présent aux ieux avec ses traits & ses couleurs; & cela seul l'égale à la Peinture.

Furor impius intùs,
Sæva sedens super arma, & centum vinctus ahenis
Post tergum nodis, fremet horridus ore cruento (1).
Virg.

Rubens lui-même auroit-il mieux peint la Discorde enchainée dans le temple de Janus?

La Peinture saisit son objet en action, mais ne le présente jamais qu'en repos. En exprimant ces vers de Virgile,

Illa vel intactæ segetis per summa volaret
Gramina, nec teneras cursu læsisset aristas (2);

le peintre représentera Camille élancée sur la pointe des épis, mais immobile dans cette attitude, au lieu qu'en Poésie l'imitation est progressive & aussi rapide que l'action même. La Poésie n'est donc plus le tableau, mais le miroir de la nature.

Dans le miroir, les objets se succèdent & s'effacent l'un l'autre. La Poésie est comme un fleuve qui serpente dans les campagnes, & qui, dans son cours, répète à la fois tous les objets répandus sur ses bords. Il y a plus: cet espace que parcourt la Poésie, est dans l'étendue successive, comme dans l'étendue permanente; ainsi, le même vers présente à l'esprit deux images incompatibles, les étoiles & l'aurore, le présent & le passé:

Jamque rubescebat stellis Aurora fugatis.

Dans les exemples du tableau, du miroir, & du fleuve, on ne voit qu'une surface; la Poésie tourne autour de son objet comme la Sculpture, & le présente dans tous les sens.

Elle fait plus que répéter l'image & l'action des objets: cette imitation fidèle, quelque talent, quelque soin qu'elle exige, est sa partie la moins estimable: la Poésie invente & compose; elle choisit & place ses modèles; arrange, assortit elle-même tous les traits dont elle a fait choix; ôse corriger la nature dans les détails & dans l'ensemble; donne de la vie & de l'âme aux corps, une forme & des couleurs à la pensée; étend les limites des choses, & se fait des mondes nouveaux.

Dans cette manière de feindre, la Peinture la suit, mais de loin & dans ce qu'il y a de plus facile: car ce n'est pas dans le physique, mais dans le moral, qu'il est difficile de rendre, par la fiction, ce qui n'est pas, comme s'il étoit: *Non solum quæ essent, verumtamen quæ non essent, quasi essent.* (Jul. Scal.) C'est là ce qui s'élève au dessus de l'Éloquence & de tous les arts.

L'objet des arts est infini en lui-même; il n'est borné que par leurs moyens. Le modèle universel, la nature, est présent à tous les artistes; mais le peintre, qui n'a que les couleurs, ne peut en imiter que ce qui tombe sous le sens de la vûe. Le pinceau de Vernet ne rendra jamais, dans une tempête, le cri des matelots & le bruit des cordages;

Clamorque virûm, stridorque rudentûm.

Le Titien n'exprimera pas les parfums exhalés des cheveux de Vénus;

Ambrosiæque comæ divinum vertice odorem
Spiravêre.

Le musicien, qui n'a que des sons, ne peut rendre que ce qui affecte le sens de l'ouïe; & pour former ce tableau des effets de la lyre d'Orphée,

At cantu commotæ Erebi de sedibus imis
Umbræ ibant tenues,

l'harmonie appellera la pantomime à son secours. Ainsi, les arts sont obligés de se réunir pour faire face à la Poésie. Mais ni aucun des arts, ni tous les arts

(1) « Au fond du temple la Fureur impie, assise sur » un monceau d'armes meurtrières, & les bras enchainés » derrière le dos avec cent nœuds d'airain, frémira d'un » air horrible & d'une bouche écumante de sang ».

(2) « Elle voleroit sur la cime des jeunes moissons sans » les fouler, & les tendres épis ne seroient pas blessés de » sa course légère ».

ensemble n'imiteront ce qu'elle exprime. Elle seule pénètre au fond de l'ame, & en dévelope à nos ieux les replis. Ni les douces gradations des sentiments, ni les violents accès de la passion ne lui échapent. Les degrés d'élévation & de sensibilité, d'énergie & de ressort, de chaleur & d'activité, qui varient & distinguent les caractères à l'infini; toutes ces qualités, dis-je, & les qualités opposées sont exprimées par la Poésie. La même vertu, le même vice, la même passion a mille nuances dans la nature; la Poesie a mille couleurs pour graduer toutes ces nuances. C'est peu d'être aussi variée, aussi féconde que la nature même; la Poésie compose des âmes, comme la Peinture imagine des corps: c'est un assemblage de traits pris çà & là de différents modèles, & dont l'accord fait la vraisemblance. Ses personnages ainsi formés, elle les oppose & les met en action: action plus vive, plus touchante qu'on ne la voit dans la nature; action variée dans son unité, soutenue dans sa durée, liée dans toutes ses parties, & sans cesse animée dans ses progrès par les obstacles & les combats.

C'est ici surtout que l'art de l'orateur me semble le céder à celui du *Poète*. Instruire, intéresser, émouvoir sont leur objet commun: mais la tâche de l'orateur est de persuader la vérité; celle du *Poète*, le mensonge, & le mensonge connu pour tel. L'un, pour remuer son auditoire, a des intérêts sérieux, réels, & présents; l'autre n'a que des fables ou des souvenirs éloignés: l'un, si j'ôse le dire, produit ses effets avec des corps; & l'autre, avec des ombres.

Que Cicéron serre dans ses bras, en présence des juges, Plancus, son ami, son bienfaiteur, & son client, & qu'il le baigne de ses larmes; il en fera répandre, rien de plus naturel. Qu'il presse dans son sein le fils de Flaccus encore enfant; que, dans ses bras, il le présente aux juges, & qu'il s'écrie d'une voix déchirante: *Misseremini familiæ, Judices, misseremini fortissimi patris, misseremini filii*: l'attendrissement, la douleur dont il est pénétré, passera dans toutes les âmes; & voilà le dernier effort de l'art oratoire. Mais qu'avec le fantôme d'Oreste & de Pilade, d'Andromaque & d'Astianax, le *Poète* obtienne le même effet, & un effet plus grand: voilà le merveilleux de l'art du *Poète*; & il seroit incompréhensible, si l'on ne savoit pas quel est sur nous l'empire de l'imagination, une fois frapée & séduite.

Ce fut pour donner à l'imitation tous les dehors de la réalité, qu'on inventa le genre dramatique, où tout n'est pas illusion comme dans un tableau, où tout n'est pas vrai comme dans la nature, mais où le mélange de la fiction & de la vérité produit cette illusion tempérée qui fait le charme du spectacle. Il est faux que l'actrice que je vois pleurer & que j'entends gémir, soit Ariane; mais il est vrai qu'elle pleure & gémit: mes ieux & mes oreilles ne sont pas trompés; tout ce qui les frape est réel; l'illusion n'est que dans ma pensée. Tel est l'art de la Poésie dramatique, le plus séduisant, le plus ingénieux de tous les arts d'imitation.

Ainsi, me dira-t-on, si l'Éloquence a pour elle toute la force de la vérité, au moins peut-elle reprocher à la Poésie d'y suppléer par tous les charmes du mensonge. Oui, j'en conviens: mais quel que soit réciproquement l'avantage de leurs moyens, il sera toujours vrai que la mobilité, la souplesse, la force d'imagination, que demandent les transformations du *Poète* pour revétir à chaque instant un nouveau caractère, & dans la même scène des caractères opposés; que le génie pour les créer, les combiner, & les faire agir comme dans la nature même; que cette faculté de concevoir, de combiner un grand dessein, de conduire une action vaste, & d'en graduer l'intérêt, sont réservés au *Poète*: & le talent de produire, dans son ensemble & dans ses détails, Cinna, Britannicus, Zaïre, le Misanthrope, ou le Tartuffe, me semble encore supérieur au talent de tirer d'un sujet oratoire tous les moyens de persuasion, d'émotion dont il est susceptible, au talent, dis-je, tout merveilleux qu'il est, de composer ou la harangue pour la couronne, ou le plaidoyer pour Milon, ou l'oraison funèbre de Condé.

De l'idée que nous venons de nous former de la Poésie, dérive immédiatement celle qu'on doit avoir du *Poète*; & par l'objet qu'il se propose, on peut juger, & des talents dont il a besoin d'être doué, & des études qui lui sont propres.

Les trois facultés de l'âme d'où résultent tous les talents littéraires, sont l'esprit, l'imagination, & le sentiment; & dans leur mélange, c'est le plus ou le moins de chacune de ces facultés qui produit la diversité des génies.

Dans le *Poète*, c'est l'imagination & le sentiment qui dominent: mais si l'esprit ne les éclaire, ils s'égarent bientôt l'un & l'autre. L'esprit est l'œil du génie, dont l'imagination & le sentiment sont les aîles.

Toutes les qualités de l'esprit ne sont pas essencielles à tous les genres de Poésie: il n'y a que la pénétration & la justesse dont aucun d'eux ne peut se passer. L'esprit faux gâte tous les talents, l'esprit superficiel ne tire avantage d'aucun.

Tout n'est pas image & sentiment dans un poème. Il y a des intervalles où la pensée brille seule & de son éclat: il faut même se souvenir que la plus belle image n'en est que la parure; & lors même que la pensée est colorée par l'imagination, ou animée par le sentiment, elle nous frape d'autant plus, qu'elle est plus spirituelle, c'est à dire, plus vive, plus finement saisie, & d'une combinaison à la fois plus juste & plus nouvelle dans

ſes raports. L'eſprit n'eſt donc pas moins eſſenciel au *Poète* qu'au philoſophe, à l'hiſtorien, à l'orateur.

Mais chacune des qualités de l'eſprit a ſon genre de Poéſie où elle domine : par exemple, la fineſſe a l'Épigramme en partage; la délicateſſe, l'Élégie & le Madrigal; la légèreté, l'Épitre familière; la naïveté, la Fable; l'ingénuïté, l'Idylle; l'élévation, l'Ode, la Tragédie, l'Épopée.

Il eſt des genres qui demandent pluſieurs de ces qualités réunies : la Comédie, par exemple, exige à la fois la ſagacité, la pénétration, la ſoupleſſe, la force, la légèreté, la fineſſe. La Tragédie & l'Épopée ne demandent pas moins de profondeur que d'élévation, & de force que d'étendue. *Voyez* Génie, Imagination, Invention, Pathétique, *&c*.

Un don qui n'eſt guère moins eſſenciel au *Poète* que ceux de l'eſprit & de l'âme, c'eſt une oreille délicate. Celui à qui le ſentiment de l'harmonie eſt inconnu, doit renoncer à la Poéſie, *Voyez* Harmonie de Style.

Mais tous ces talents réunis, ou périroient de ſèchereſſe, ou ne produiroient que des fruits ſauvages, s'ils n'étoient pas nourris, fécondés par l'étude.

Ici, comme dans tous les arts, la première étude eſt celle de ſoi-même. Si l'imagination ſe frape; ſi le cœur s'affecte aiſément; s'il y a de l'une à l'autre une correſpondance mutuelle & rapide; ſi l'oreille a pour le nombre & l'harmonie une délicate ſenſibilité; ſi l'on eſt vivement touché des beautés de la Poéſie; ſi l'âme, échauffée à la vûe des grands modèles, ſe ſent élevée au deſſus d'elle-même par une noble émulation; ſi, dès qu'on a conçu l'idée eſſencielle & primitive d'un ſujet, on la voit au dedans de ſoi-même ſe dèveloper, ſe colorer, s'animer, & devenir féconde; ſi l'on éprouve ce beſoin, cette impatience de produire, qui vient de l'abondance & de la chaleur des eſprits; ſi l'on ſaiſit facilement le raport des idées abſtraites, avec les objets ſenſibles dont elles peuvent revétir les couleurs; ou plus tôt ſi ces idées naiſſent dans l'eſprit revétues de ces images; ſi les objets ſe préſentent d'eux-mêmes ſous la face la plus intéreſſante, la plus favorable à la peinture; ſi ſurtout, à l'idée d'un objet pathétique, les ſentiments naiſſent en foule & ſe preſſent dans l'âme, impatients de ſe répandre : on peut ſe croire né *Poète*;

Huic Muſæ indulgent omnes, hunc poſcit Apollo.
Vida.

A moins de ces diſpoſitions naturelles, on fera peut-être des vers pleins d'eſprit, mais dénués de Poéſie,

A l'étude de ces moyens perſonnels doit ſuccéder l'étude des moyens étrangers. L'inſtrument de la Poéſie c'eſt la langue : & ſi tout homme qui ſe mêle d'écrire doit commencer par bien connoître les règles, le génie, & les reſſources de la langue dans laquelle il écrit; cette connoiſſance eſt encore mille fois plus néceſſaire au *Poète*, dans les mains duquel la langue doit avoir la docilité de la cire, à prendre la forme qu'il voudra lui donner. Les variétés, les nuances du ſtyle ſont infinies, & leurs degrés inappréciables : le goût, ce ſentiment délicat de ce qui doit plaire ou déplaire, eſt ſeul capable de les ſaiſir. Or le goût ne s'enſeigne point; il s'aquiert par l'uſage fréquent du monde, par l'étude aſſidue & méditée du petit nombre des bons écrivains; encore ſuppoſe-t-il une fineſſe de perception qui n'eſt pas donnée à tous les hommes : la nature fait l'homme de génie, & commence l'homme de goût.

Comme elle eſt le premier modèle & le grand livre du *Poète*, c'eſt elle ſurtout qu'il importe d'étudier; & l'objet le plus intéreſſant qu'elle préſente à l'homme, c'eſt l'homme même. Mais dans l'homme, il y a l'étude de la nature, celle de l'habitude, celle de l'habitude & de la nature combinée, ou, ſi l'on veut, de la nature modifiée par les mœurs. *Voyez* Mœurs.

Le phyſique a deux branches comme le moral; la ſimple nature, & la nature modifiée par les arts.

Le tableau de la nature phyſique eſt lui ſeul d'une richeſſe, d'une variété, d'une étendue à occuper des ſiècles d'étude; mais tous les détails n'en ſont pas favorables à la Poéſie : tous les genres de Poéſie ne ſont pas ſuſceptibles des mêmes détails. Ainſi, le *Poète* n'eſt pas obligé de ſuivre les pas du naturaliſte. On exige encore moins de lui les méditations du phyſicien & les calculs de l'aſtronome. C'eſt à l'obſervatenr à déterminer l'attraction & les mouvements des corps céleſtes; c'eſt au *Poète* à peindre leur balancement, leur harmonie, & leurs immuables révolutions. L'un diſtinguera les claſſes nombreuſes d'êtres organiſés qui peuplent les éléments divers; l'autre décrira, d'un trait hardi, lumineux, & rapide, cette échelle immenſe & continue, où les limites des règnes ſe confondent, où tout ſemble placé dans l'ordre conſtant & régulier d'une gradation univerſelle, entre les deux limites du fini, & depuis le bord de l'abîme qui nous ſépare du néant, juſqu'au bord de l'abîme oppoſé qui nous ſépare de l'être par eſſence. Les reſſorts de la nature & les lois qui règlent ſes mouvements, ne ſont pas de ces objets qu'il eſt aiſé de rendre ſenſibles; & la Poéſie peut les négliger. Les cauſes l'intéreſſent peu; c'eſt aux effets qu'elle s'attache. Tandis que le phyſicien analyſe le ſon & la lumière, le *Poète* fera donc entendre à l'âme l'exploſion du tonnerre & ces longs retentiſſements qui ſemblent,

de montagne en montagne, annoncer la chute du monde. Il lui fera voir le feu bleuâtre des éclairs se briser en lames étincelantes, & fendre à sillons redoublés cette masse obscure de nuages qui semble affaisser l'horizon. Tandis que l'un tâche d'expliquer l'émanation des odeurs, l'autre rend ce phénomène visible à l'esprit, en feignant que les Zéphyrs agitent dans l'air leurs aîles humectées des larmes de l'Aurore & des doux parfums du matin. Que le confident de la nature dèvelope le prodige de la greffe des arbres; c'est assez pour Virgile de l'exprimer en deux beaux vers :

Exiit ad cœlum, ramis felicibus, arbos,
Miraturque novas frondes & non sua poma.

On voit, par ces exemples, que les études du *Poète* ne sont pas celles du philosophe. Celui-ci étudie la nature pour la connoître; & celui-là, pour l'imiter : l'un veut expliquer, & l'autre veut peindre. Il faut avouer cependant que, si les profondes recherches du philosophe ne sont pas essencielles au *Poète*, au moins lui seroient-elles d'une grande utilité; & celui que la nature a initié dans ses mystères, aura toujours, sur des hommes superficiellement instruits, un avantage prodigieux. La Physique est à la Poésie ce que l'Anatomie est à la Peinture : elle ne doit pas s'y faire trop sentir; mais revétue des grâces de la fiction, elle y joint le charme de la vérité.

La simple nature est donc pour la Poésie une mine abondante; la nature modifiée par l'industrie n'a pas moins de quoi l'enrichir.

La théorie de l'Agriculture, des méchaniques, de la Navigation, tous les arts de décoration, d'agrément, & tous ceux des arts utiles dont les détails ont quelque noblesse, peuvent contribuer à la collection des lumières du *Poète*. Il doit en être assez instruit pour en tirer à propos des images, des comparaisons, des descriptions même, s'il y est amené :

Nulla sit ingenio quam non libaverit artem.
Vida.

C'est par là qu'on évite la sècheresse & la stérilité dans les choses les plus communes, & qu'on peut être neuf en un sujet qui paroît usé :

Tantum de medio sumptis accedit honoris.
Hor.

Dans l'étude de la nature modifiée est comprise celle des productions de l'esprit, de ses dèvelopements, & de ses progrès en Eloquence, en Morale, en Poésie, *&c.*

Que l'étude des *Poètes* soit essencielle à un *Poète*, c'est ce qui n'a pas besoin de preuve :

Hinc pectore numen
Concipiunt vates.

Mais on n'est pas assez persuadé que les philosophes, les orateurs, les historiens profonds; que Tacite, Platon, Montaigne, Démosthène, Massillon, Bossuet, & ce Pascal qui ne savoit pas combien il étoit *Poète* lorsqu'il méprisoit la Poésie, en sont eux-mêmes des sources inépuisables. Il est cependant bien aisé de reconnoître, à la plénitude & à l'abondance des sentiments & des idées, un *Poète* nourri de ces études. Il en est une surtout, que j'appellerai la compagne du travail & la nourrice du génie; c'est la lecture habituelle de quelque auteur excellent, dont le style & la couleur soient analogues au sujet que l'on traite. D'une séance à l'autre, l'âme se dérange par le mouvement & la dissipation : il faut la remonter au ton de la nature; & l'auteur duquel je conseille de faire usage, est comme un instrument sur lequel on prélude avant de chanter.

Il y a des moments de langueur où le génie semble épuisé;

Credas penitùs migrasse Camenas :
Vida.

on se persuade qu'il est prudent d'attendre alors, dans le repos, que le feu de l'imagination se rallume;

Adventumque dei & sacrum exspectare calorem :
Ibid.

on se trompe; cet abandon de soi-même se change en habitude, & l'âme insensiblement s'accoutume à une lâche oisiveté. Il faut avoir recours à des études qui raniment la vigueur du génie; & lorsque par cette nourriture, il aura réparé ses forces, le désir de produire va bientôt l'exciter avec de nouveaux aiguillons.

La Théologie des philosophes est encore un champ vaste & fertile, où le génie peut moissonner. On distingue les fictions qui ont pris naissance au sein de la Philosophie; on les distingue des fables vulgaires, à la justesse des raports, & à certain air de vérité que celles-ci n'ont jamais. La raison même applaudit, dans les poèmes de Virgile, toutes les fables qu'il a empruntées d'Épicure, de Pythagore, & de Platon. L'imagination se repose avec délices sur un merveilleux plein d'idées; elle glisse avec dédain sur un mensonge vide de sens.

Que l'on compare, dans Homère, la chaîne d'or attachée au trône de Jupiter, la ceinture de Vénus, l'allégorie des Prières, l'ordre que le dieu Mars donne à la Terreur & à la Fuite d'atteler son char; que l'on compare, dis-je, le plaisir pur & plein que nous causent ces belles idées, ces idées philosophiques, avec l'impression foible & vague que fait sur nous la parole accordée aux chevaux d'Achille, le présent qu'Éole fait à Ulysse

des vents enfermés dans une outre, le ſoin que prend Minerve de prolonger la première nuit que ce héros, à ſon retour, paſſe avec Pénélope ſa femme, *&c :* on ſentira combien la vérité donne de valeur au menſonge, & combien la feinte eſt puérile, inſipide, lorſqu'elle n'eſt pas fondée en raiſon. Je l'ai déja dit, & je le répèterai ſouvent, plus un *Poète*, à génie égal, ſera philoſophe, plus il ſera *Poète*,

Le plan d'études que je viens de tracer, propoſé à un ſeul homme, ſeroit ſans doute effrayant, quoique notre ſiècle ait l'exemple d'un génie qui l'a rempli. Mais on a dû voir que, pour éviter la diſtribution des études, j'ai ſuppoſé le *Poète* univerſel. Il eſt évident que celui qui ſe renferme dans le genre de l'Églogue, n'a pas beſoin des études relatives à l'Épopée. Je parle donc en général; & je laiſſe à chacun le ſoin de choiſir l'eſpèce d'aliment qui convient à la nature de ſon génie :

Atque tuis prudens genus elige viribus aptum.
Vida.

J'obſerverai ſeulement qu'il en eſt des connoiſſances du *Poète* comme des couleurs du peintre, qui doivent être ſur la palette avant qu'il prenne le pinceau. C'eſt par un recueil beaucoup plus ample que le ſujet ne l'exige, qu'il ſe met en état de le maîtriſer & de l'agrandir. Le plus beau ſujet, réduit à ſa ſubſtance, eſt peu de choſe; il ne s'étend, ne s'embellit que par les lumières du *Poète ;* & dans une tête vide, il périra comme le grain jeté ſur le ſable : au lieu que, dans une imagination pleine & féconde, un ſujet qui ſembloit ſtérile ne devient que trop abondant; & cet excès, dans un homme de goût, ne fût-il pas tout à fait ſans danger, il ſeroit encore vrai qu'à l'égard de l'eſprit, rien n'eſt pire que l'indigence.

Illi qui tument & abundantiâ laborant, plus habent furoris, ſed etiam plus corporis. Semper autem ad ſanitatem proclivius eſt quod poteſt detractione curari. Illi ſuccurri non poteſt qui ſimul & inſanit & deficit. Senec. (*M. Marmontel.*)

SONNET, ſ. m. Le *Sonnet* eſt un petit poème qui ſemble avoir la ſupériorité ſur toutes les autres petites pièces de Poéſie, à cauſe de l'exactitude qu'on exige dans les quatorze vers dont il eſt compoſé : la moindre négligence y paſſe pour un crime; & on exige, avec une élégance continue, que le *Sonnet* ſoit vif & naturel. Boileau (*Art poét.* Ch. II, vv. 83—94) dit qu'un jour Apollon,

Voulant pouſſer à bout tous les rimeurs françois,
Inventa du *Sonnet* les rigoureuſes lois;
Voulut qu'en deux Quatrains de meſure pareille,
La Rime avec deux ſons frappât huit fois l'oreille;
Et qu'enſuite ſix vers, artiſtement rangés,
Fuſſent en deux Tercets par le ſens partagés.
Surtout de ce Poème il bannit la licence :
Lui-même en meſura le nombre & la cadence;
Défendit qu'un vers foible y pût jamais entrer,
Ni qu'un mot déja mis osât s'y remontrer.
Du reſte, il l'enrichit d'une beauté ſuprême :
Un *Sonnet* ſans défaut vaut ſeul un long Poème.

Les quatorze vers du *Sonnet* doivent donc renfermer deux Quatrains & deux Tercets, ayant chacun un ſens parfait & ſéparé, quoique le ſens total du *Sonnet* doive être un; d'où réſulte un repos marqué après le quatrième, le huitième, & l'onzième vers.

Dans un *Sonnet* régulier, les deux Quatrains doivent n'avoir que deux rimes, & placées ſemblablement dans chacun. Le premier Tercet commence par deux rimes ſemblables, & les rigides exigent que le troiſième vers de ce Tercet rime avec le ſecond du ſuivant : ils veulent encore, ſi le *Sonnet* commence par une rime féminine, qu'il finiſſe par une maſculine; & au contraire, s'il commence par une rime maſculine, qu'il finiſſe par une féminine. Voici donc un exemple d'un *Sonnet* régulier, de la façon du légiſlateur même, de Boileau.

Nourri dès le berceau près de la jeune *Orante*,
Et non moins par le cœur que par le ſang lié,
A ſes jeux innocents enfant aſſocié,
Je goûtois les douceurs d'une amitié *charmante :*

Quand un faux Eſculape, à cervelle *ignorante*,
A la fin d'un long mal vainement pallié,
Rompant de ſes beaux jours le fil trop délié,
Pour jamais me ravit mon aimable *parente*.

O qu'un ſi rude coup me fit verſer de pleurs!
Bientôt la plume en main ſignalant mes douleurs,
Je demandai raiſon d'un acte ſi *perfide :*

Oui, j'en fis dès quinze ans ma plainte à l'univers;
Et l'ardeur de venger ce barbare *homicide*
Fut le premier démon qui m'inſpira des vers.

La loi qui exige que la rime finale ſoit d'un

autre genre que la rime initiale, a pourtant été violée dans le célèbre *Sonnet* de Des Barrreaux :

Grand Dieu, tes jugements sont remplis d'*équité* :
Toujours tu prends plaisir à nous être propice ;
Mais j'ai tant fait de mal, que jamais ta *bonté*
Ne me pardonnera sans blesser ta justice.

Oui, mon Dieu, la grandeur de mon *impiété*
Ne laisse à ton pouvoir que le choix du supplice :
Ton intérêt s'oppose à ma *félicité*,
Et ta clémence même attend que je périsse.

Contente ton désir, puisqu'il t'est glorieux :
Offense-toi des pleurs qui coulent de mes ieux ;
Tonne, frape, il est temps ; rends-moi guerre pour *guerre* :

J'adore en périssant la raison qui t'aigrit ;
Mais dessus quel endroit tombera ton tonnerre,
Qui ne soit tout couvert du sang de JÉSUS-CHRIST ?

Les *Sonnets* graves & héroïques ne doivent être qu'en vers alexandrins : mais dans des sujets moins sérieux on peut employer des vers de dix ou de huit syllabes ; on peut même faire usage de vers de différentes mesures, & prendre dans le second Quatrain d'autres rimes que dans le premier. Tel est le *Sonnet* de l'*Avorton*, par Hénaut, que j'ai cité à l'*article* ANTITHÈSE (Tom. I, pag. 204.)

Le *Sonnet* peut devenir Épigramme : en voici un exemple fourni par Sarrazin, qui semble n'avoir point songé à faire un *Sonnet*, tant il y a de douceur, de facilité, de naturel, comme l'exige toutefois la structure du *Sonnet*. Celui-ci est en vers de dix syllabes.

Lorsqu'Adam vit cette jeune *Beauté*
Faite pour lui d'une main immortelle,
S'il l'aima fort ; elle de son *côté*,
Dont bien nous prend, ne lui fut pas cruelle.

Cher Charleval, alors en *vérité*
Je crois qu'il fut une femme fidèle.
Mais comme quoi ne l'auroit-elle *été* ?
Elle n'avoit qu'un seul homme avec elle.

Or en cela nous nous trompons tous deux :
Car bien qu'Adam fût jeune & vigoureux,
Bien fait de corps, & d'esprit agréable ;

Elle aima mieux, pour s'en faire conter,
Prêter l'oreille aux fleurettes du Diable,
Que d'être femme & ne pas coqueter.

Il est bon d'observer, 1°. que ce *Sonnet* commence & finit par une rime masculine ; 2°. que les rimes des deux premiers Quatrains sont mêlées dans l'un & dans l'autre, comme dans le *Sonnet* de Des Barreaux, quoique dans le *Sonnet* de Boileau il y ait à chaque Quatrain deux rimes plates. (*M. BEAUZÉE.*)

SITUATION, s. f. En Poésie, on appelle *Situation*, un moment de l'action épique ou dramatique, où de la seule position des personnages résulte pour le spectateur un saisissement de crainte ou de pitié, si la *Situation* est tragique ; de curiosité, d'impatience, ou de maligne joie, si la *Situation* est comique. C'est dans l'un & dans l'autre genre le plus infaillible moyen de l'art.

Pour bien juger d'une *Situation*, il faut supposer les acteurs muets dans ce moment critique, & se demander à soi-même : Quel mouvement excitera dans le spectacle la seule vûe de la scène ? Si le spectateur, pour être ému, doit attendre qu'on ait parlé, il n'y a plus de *Situation*.

Le père de Rodrigue outragé dit à son fils, « J'ai reçu un soufflet ; mon bras, affoibli par les » ans, n'a pu me venger ; voilà mon épée, venge-» moi. — De qui ? — Du père de Chimène ». Rodrigue, dès ce moment, n'a qu'à rester immobile & muet d'étonnement & de douleur : nous sentirons, avant qu'il le dise, le coup terrible qui l'accable.

Ce même Rodrigue se présente aux ieux de Chimène, l'épée nue & sanglante à la main : l'impression de cet objet n'a pas besoin, pour être sentie, des paroles qui vont la suivre.

Chimène, à son tour, va se jeter aux pieds du roi & demander vengeance contre un coupable qu'elle adore : ces mots, *Sire*, *Sire*, *justice* ! nous en disent assez ; & tous les cœurs, comme le sien, sont déchirés dans ce moment.

La *Situation* tragique est tantôt ce que les latins appeloient *rerum angustiæ*, un détroit dans lequel l'acteur se voit comme entre deux écueils ou sur le bord de deux abîmes : telle est la *Situation* du Cid ; telle est celle de Zamore, lorsqu'on lui propose le choix, ou de renoncer à ses dieux, ou de voir périr sa maitresse ; telle est celle de Mérope, réduite à l'alternative, ou de donner sa main au meurtrier de son époux, ou de voir immoler son fils ; telle est la fameuse *Situation* de Phocas dans Héraclius, lorsqu'entre son fils & son ennemi, & ne pouvant discerner l'un de l'autre, il dit ces vers si beaux & tant de fois cités :

O malheureux Phocas ! ô trop heureux Maurice !
Tu retrouves deux fils pour mourir après toi,
Et je n'en puis trouver pour régner après moi.

Tantôt elle ressemble à la position d'un vaisseau battu par deux vents opposés, ou au combat de deux vents contraires ; c'est le choc de deux pas-

ſions ou de deux puiſſants intérêts : tel eſt, dans l'âme d'Agamemnon, le combat de l'ambition & de la nature, de la tendreſſe & de l'orgueil : tel eſt, dans l'âme d'Oroſmane, le combat de l'amour & de la vengeance : tel eſt, entre Oreſte & Pylade, le combat de l'amitié ; entre Agamemnon & Achille, celui de l'orgueil irrité ; entre Zamti & Idamé, celui de l'héroïſme & de l'amour maternel.

Tantôt, c'eſt un ſimple danger, mais preſſant, terrible, inconnu à celui qui en eſt menacé ; l'acteur reſſemble alors au voyageur qui va marcher ſur un ſerpent, ou qui, la nuit, va tomber dans un précipice : telle eſt la *Situation* de Britannicus, lorſqu'il ſe confie à Narciſſe ; telle, & plus effroyable encore, eſt la *Situation* d'Œdipe, cherchant le meurtrier de Laïus ; telle eſt la *Situation* de Mérope & d'Iphigénie, ſur le point d'immoler, l'une ſon fils, l'autre ſon frère.

Tantôt c'eſt comme un orage qui gronde ſur la tête du perſonnage intéreſſant, ou comme un naufrage au milieu duquel il eſt au moment de périr ; l'horreur du danger lui eſt connue, mais ſans eſpoir d'y échaper : telle eſt la *Situation* d'Hécube, d'Andromaque, de Clytemneſtre, à qui on arrache leurs enfants.

Les *Situations* comiques ſont les moments de l'action qui mettent le plus en évidence l'adreſſe des fripons, la ſottiſe des dupes, le foible, le travers, le ridicule enfin du perſonnage qu'on veut jouer. Pour exemples de ces *Situations* comiques, ſe préſentent en foule les ſcènes de Molière ; & ces exemples ſont la preuve que le comique des *Situations* eſt preſque indépendant des détails & du ſtyle : pour rire aux éclats, il ſuffit de ſe rappeler, même confuſément, les *Situations* de l'*École des maris*, du *Tartuffe*, de l'*Avare*, des deux *Soſies*, de *George Dandin*, &c.

Le premier ſoin du poète, dans l'un ou l'autre genre, doit donc être de former ſon intrigue de *Situations* touchantes ou plaiſantes par elles-mêmes, ſans ſe flatter que les détails, l'eſprit, le ſentiment, & l'Éloquence même puiſſent jamais y ſuppléer. Son action ainſi diſpoſée, qu'il prenne ſoin d'y joindre les dèvelopements que la *Situation* demande, & que la nature lui indique ; qu'il y employe le langage propre aux caractères, aux mœurs, à la qualité des perſonnes ; il aura preſque atteint le but de l'art : mais ce n'eſt pas aſſez, s'il n'a de plus obſervé les paſſages, les gradations d'une *Situation* à l'autre ; & c'eſt la grande difficulté.

On réuſſit plus communément à inventer des *Situations*, qu'à les bien amener & à les bien lier enſemble. La crainte d'être froid & languiſſant fait quelquefois qu'on les bruſque & qu'on les entaſſe ; alors le naturel, la vraiſemblance, l'intérêt même n'y eſt plus. Ce n'eſt point par ſecouſſes que l'âme des ſpectateurs veut être émue : un coup de foudre imprévu les étonne, mais ne fait que les étourdir ; pour que l'orage imprime ſa terreur, il faut qu'il vienne lentement, qu'on l'ait vu ſe former de loin, & qu'on l'ait entendu gronder.

C'eſt peu même de ſavoir amener les *Situations* avec vraiſemblance, & les graduer avec art ; quand le perſonnage y eſt engagé, il faut ſavoir l'en faire ſortir, ſoit pour le tirer de péril ou de peine au moment que l'action l'exige, ſoit pour l'engager dans une *Situation* ou plus tragique ou plus riſible encore.

Lorſque, dans le *Philoctète* de Sophocle, Néoptolème a rendu à Philoctète ſes armes ; on ſe demande : Comment, par la ſeule perſuaſion, ce cœur ulcéré ſera-t-il adouci ? & on attend ce prodige, ou de la vertu de Néoptolème, ou de l'éloquence d'Ulyſſe. Mais dans la pièce de Sophocle, ni l'un ni l'autre ne l'opère : voilà une *Situation* avortée. Dans *Cinna*, *Rodogune*, *Alzire*, lorſqu'Émilie & Cinna ſont convaincus de trahiſon, lorſque Zamore a tué Guſman & qu'il eſt pris, lorſqu'Antiochus a le poiſon ſur les lèvres, on ſe demande : Par quels prodiges échaperont ils à la mort ? & la clémence d'Auguſte, la religion de Guſman, l'idée qui ſe préſente à Rodogune de faire faire l'eſſai de la coupe, viennent dénouer tout naturellement ce qui paroiſſoit inſoluble.

Quant aux *Situations* paſſagères, la réponſe d'Émilie ;

. . . . Qu'il dégage ſa foi,
Et qu'il choiſiſſe après entre la mort & moi :

la réponſe de Curiace ;

Dis-lui que l'amitié, l'alliance, & l'amour
Ne pourront empêcher que les trois Curiaces
Ne ſervent leur pays contre les trois Horaces :

la réponſe de Chimène ;

Malgré des feux ſi beaux qui troublent ma colère,
Je ferai mon poſſible à bien venger mon père ;
Mais malgré la rigueur d'un ſi cruel devoir,
Mon unique ſouhait eſt de ne rien pouvoir :

la réponſe d'Alzire ;

Ta probité te parle, il faut n'écouter qu'elle :

ſont des modèles accomplis des plus heureuſes ſolutions.

Dans le Comique, un excellent moyen de ſortir d'une *Situation* qui paroît ſans reſſource, c'eſt la ruſe qu'emploie la femme de George Dandin, lorſqu'elle fait ſemblant de ſe tuer, & qu'elle réuſſit, par la frayeur qu'elle lui cauſe, à le mettre dehors & à rentrer chez elle.

autre genre que la rime initiale, a pourtant été violée dans le célèbre *Sonnet* de Des Barrreaux :

Grand Dieu, tes jugements sont remplis d'*équité* :
Toujours tu prends plaisir à nous être propice ;
Mais j'ai tant fait de mal, que jamais ta *bonté*
Ne me pardonnera sans blesser ta justice.

Oui, mon Dieu, la grandeur de mon *impiété*
Ne laisse à ton pouvoir que le choix du supplice :
Ton intérêt s'oppose à ma *félicité*,
Et ta clémence même attend que je périsse.

Contente ton désir, puisqu'il t'est glorieux :
Offense-toi des pleurs qui coulent de mes ieux ;
Tonne, frape, il est temps; rends-moi guerre pour *guerre* :

J'adore en périssant la raison qui t'aigrit ;
Mais dessus quel endroit tombera ton tonnerre,
Qui ne soit tout couvert du sang de *Jésus-Christ?*

Les *Sonnets* graves & héroïques ne doivent être qu'en vers alexandrins : mais dans des sujets moins sérieux on peut employer des vers de dix ou de huit syllabes ; on peut même faire usage de vers de différentes mesures, & prendre dans le second Quatrain d'autres rimes que dans le premier. Tel est le *Sonnet* de l'*Avorton*, par Hénaut, que j'ai cité à l'*article* Antithèse (Tom. I, pag. 204.)

Le *Sonnet* peut devenir Épigramme : en voici un exemple fourni par Sarrazin, qui semble n'avoir point songé à faire un *Sonnet*, tant il y a de douceur, de facilité, de naturel, comme l'exige toutefois la structure du *Sonnet*. Celui-ci est en vers de dix syllabes.

Lorsqu'Adam vit cette jeune *Beauté*
Faite pour lui d'une main immortelle,
S'il l'aima fort ; elle de son *côté*,
Dont bien nous prend, ne lui fut pas cruelle.

Cher Chatleval, alors en *vérité*
Je crois qu'il fut une femme fidèle.
Mais comme quoi ne l'auroit-elle *été?*
Elle n'avoit qu'un seul homme avec elle.

Or en cela nous nous trompons tous deux ;
Car bien qu'Adam fût jeune & vigoureux,
Bien fait de corps, & d'esprit agréable ;

Elle aima mieux, pour s'en faire conter,
Prêter l'oreille aux fleurettes du Diable,
Que d'être femme & ne pas coqueter.

Il est bon d'observer, 1°. que ce *Sonnet* commence & finit par une rime masculine ; 2°. que les rimes des deux premiers Quatrains sont mêlées dans l'un & dans l'autre, comme dans le *Sonnet* de Des Barreaux, quoique dans le *Sonnet* de Boileau il y ait à chaque Quatrain deux rimes plates. (*M. Beauzée.*)

SITUATION, s. f. En Poésie, on appelle *Situation*, un moment de l'action épique ou dramatique, où de la seule position des personnages résulte pour le spectateur un saisissement de crainte ou de pitié, si la *Situation* est tragique ; de curiosité, d'impatience, ou de maligne joie, si la *Situation* est comique. C'est dans l'un & dans l'autre genre le plus infaillible moyen de l'art.

Pour bien juger d'une *Situation*, il faut supposer les acteurs muets dans ce moment critique, & se demander à soi-même : Quel mouvement excitera dans le spectacle la seule vûe de la scène ? Si le spectateur, pour être ému, doit attendre qu'on ait parlé, il n'y a plus de *Situation*.

Le père de Rodrigue outragé dit à son fils, « J'ai reçu un soufflet ; mon bras, affoibli par les » ans, n'a pu me venger ; voilà mon épée, venge-» moi. — De qui ? — Du père de Chimène ». Rodrigue, dès ce moment, n'a qu'à rester immobile & muet d'étonnement & de douleur : nous sentirons, avant qu'il le dise, le coup terrible qui l'accable.

Ce même Rodrigue se présente aux ieux de Chimène, l'épée nue & sanglante à la main : l'impression de cet objet n'a pas besoin, pour être sentie, des paroles qui vont la suivre.

Chimène, à son tour, va se jeter aux pieds du roi & demander vengeance contre un coupable qu'elle adore : ces mots, *Sire*, *Sire*, *justice!* nous en disent assez ; & tous les cœurs, comme le sien, sont déchirés dans ce moment.

La *Situation* tragique est tantôt ce que les latins appeloient *rerum angustiæ*, un détroit dans lequel l'acteur se voit comme entre deux écueils ou sur le bord de deux abîmes : telle est la *Situation* du Cid ; telle est celle de Zamore, lorsqu'on lui propose le choix, ou de renoncer à ses dieux, ou de voir périr sa maitresse ; telle est celle de Mérope, réduite à l'alternative, ou de donner sa main au meurtrier de son époux, ou de voir immoler son fils ; telle est la fameuse *Situation* de Phocas dans Héraclius, lorsqu'entre son fils & son ennemi, & ne pouvant discerner l'un de l'autre, il dit ces vers si beaux & tant de fois cités :

O malheureux Phocas! ô trop heureux Maurice!
Tu retrouves deux fils pour mourir après toi,
Et je n'en puis trouver pour régner après moi.

Tantôt elle ressemble à la position d'un vaisseau battu par deux vents opposés, ou au combat de deux vents contraires ; c'est le choc de deux pas-

ſions ou de deux puiſſants intérêts : tel eſt, dans l'âme d'Agamemnon, le combat de l'ambition & de la nature, de la tendreſſe & de l'orgueil : tel eſt, dans l'âme d'Oroſmane, le combat de l'amour & de la vengeance : tel eſt, entre Oreſte & Pylade, le combat de l'amitié ; entre Agamemnon & Achille, celui de l'orgueil irrité; entre Zamti & Idamé, celui de l'heroïſme & de l'amour maternel.

Tantôt, c'eſt un ſimple danger, mais preſſant, terrible, inconnu à celui qui en eſt menacé ; l'acteur reſſemble alors au voyageur qui va marcher ſur un ſerpent, ou qui, la nuit, va tomber dans un précipice : telle eſt la *Situation* de Britannicus, lorſqu'il ſe confie à Narciſſe; telle, & plus effroyable encore, eſt la *Situation* d'Œdipe, cherchant le meurtrier de Laïus; telle eſt la *Situation* de Mérope & d'Iphigénie, ſur le point d'immoler, l'une ſon fils, l'autre ſon frère.

Tantôt c'eſt comme un orage qui gronde ſur la tête du perſonnage intéreſſant, ou comme un naufrage au milieu duquel il eſt au moment de périr ; l'horreur du danger lui eſt connue, mais ſans eſpoir d'y échaper : telle eſt la *Situation* d'Hécube, d'Andromaque, de Clytemneſtre, à qui on arrache leurs enfants.

Les *Situations* comiques ſont les moments de l'action qui mettent le plus en évidence l'adreſſe des fripons, la ſottiſe des dupes, le foible, le travers, le ridicule enfin du perſonnage qu'on veut jouer. Pour exemples de ces *Situations* comiques, ſe préſentent en foule les ſcènes de Molière ; & ces exemples ſont la preuve que le comique des *Situations* eſt preſque indépendant des détails & du ſtyle : pour rire aux éclats, il ſuffit de ſe rappeler, même confuſément, les *Situations* de l'*École des maris*, du *Tartuffe*, de l'*Avare*, des deux *Soſies*, de *George Dandin*, &c.

Le premier ſoin du poète, dans l'un ou l'autre genre, doit donc être de former ſon intrigue de *Situations* touchantes ou plaiſantes par elles-mêmes, ſans ſe flatter que les détails, l'eſprit, le ſentiment, & l'Éloquence même puiſſent jamais y ſuppléer. Son action ainſi diſpoſée, qu'il prenne ſoin d'y joindre les dèvelopements que la *Situation* demande, & que la nature lui indique ; qu'il y employe le langage propre aux caractères, aux mœurs, à la qualité des perſonnes ; il aura preſque atteint le but de l'art : mais ce n'eſt pas aſſez, s'il n'a de plus obſervé les paſſages, les gradations d'une *Situation* à l'autre ; & c'eſt la grande difficulté.

On réuſſit plus communément à inventer des *Situations*, qu'à les bien amener & à les bien lier enſemble. La crainte d'être froid & languiſſant fait quelquefois qu'on les bruſque & qu'on les entaſſe ; alors le naturel, la vraiſemblance, l'intérêt même n'y eſt plus. Ce n'eſt point par ſecouſſes que l'âme des ſpectateurs veut être émue : un coup de foudre imprévu les étonne, mais ne fait que les étourdir ; pour que l'orage imprime ſa terreur, il faut qu'il vienne lentement, qu'on l'ait vu ſe former de loin, & qu'on l'ait entendu gronder.

C'eſt peu même de ſavoir amener les *Situations* avec vraiſemblance, & les graduer avec art ; quand le perſonnage y eſt engagé, il faut ſavoir l'en faire ſortir, ſoit pour le tirer de péril ou de peine au moment que l'action l'exige, ſoit pour l'engager dans une *Situation* ou plus tragique ou plus riſible encore.

Lorſque, dans le *Philoctète* de Sophocle, Néoptolème a rendu à Philoctète ſes armes ; on ſe demande : Comment, par la ſeule perſuaſion, ce cœur ulcéré ſera-t-il adouci ? & on attend ce prodige, ou de la vertu de Néoptolème, ou de l'éloquence d'Ulyſſe. Mais dans la pièce de Sophocle, ni l'un ni l'autre ne l'opère : voilà une *Situation* avortée. Dans *Cinna*, *Rodogune*, *Alzire*, lorſqu'Émilie & Cinna ſont convaincus de trahiſon, lorſque Zamore a tué Guſman & qu'il eſt pris, lorſqu'Antiochus a le poiſon ſur les lèvres, on ſe demande : Par quels prodiges échaperont ils à la mort ? & la clémence d'Auguſte, la religion de Guſman, l'idée qui ſe préſente à Rodogune de faire faire l'eſſai de la coupe, viennent dénouer tout naturellement ce qui paroiſſoit inſoluble.

Quant aux *Situations* paſſagères, la réponſe d'Émilie ;

> . . . . Qu'il dégage ſa foi,
> Et qu'il choiſiſſe après entre la mort & moi:

la réponſe de Curiace ;

> Dis-lui que l'amitié, l'alliance, & l'amour
> Ne pourront empêcher que les trois Curiaces
> Ne ſervent leur pays contre les trois Horaces:

la réponſe de Chimène;

> Malgré des feux ſi beaux qui troublent ma colère,
> Je ferai mon poſſible à bien venger mon père;
> Mais malgré la rigueur d'un ſi cruel devoir,
> Mon unique ſouhait eſt de ne rien pouvoir :

la réponſe d'Alzire ;

> Ta probité te parle, il faut n'écouter qu'elle:

ſont des modèles accomplis des plus heureuſes ſolutions.

Dans le Comique, un excellent moyen de ſortir d'une *Situation* qui paroît ſans reſſource, c'eſt la ruſe qu'emploie la femme de George Dandin, lorſqu'elle fait ſemblant de ſe tuer, & qu'elle réuſſit, par la frayeur qu'elle lui cauſe, à le mettre dehors & à rentrer chez elle.

Le moyen qu'emploie Isabelle dans l'*École des maris*, pour empécher Sganarelle d'ouvrir sa lettre;

Lui voulez vous donner à croire que c'est moi ?

n'est ni moins naturel ni moins ingénieux, & il est d'un plus fin comique.

Mais le prodige de l'art pour se tirer d'une *Situation* difficile, c'est ce trait de caractère du *Tartuffe :*

Oui, mon Frère, je suis un méchant, un coupable,
Un malheureux pécheur, tout plein d'iniquité,
Le plus grand scélérat qui jamais ait été.

Ce seroit là le dernier degré de perfection du Comique, si, dans la même pièce & après cette *Situation*, on n'en trouvoit une encore plus étonnante, je parle de celle de la table, au dela de laquelle on ne peut rien imaginer.

STANCE, s. f. En parlant de l'Ode moderne, *Stance* & *Strophe* sont synonymes. Mais comme, dans l'*article* STROPHE, je m'occuperai spécialement de la forme de l'Ode antique, je distingue ici, sous le nom de *Stance*, la coupe de l'Ode françoise.

La *Stance* est une période poétique symétriquement composée. Il est bien vrai qu'assez souvent elle contient plusieurs sens finis, & qu'aussi quelquefois le sens n'en est que suspendu; mais je la prends, pour la définir, dans sa forme la plus régulière : & au gré de l'oreille comme au gré de l'esprit, la *Stance* la mieux arrondie est celle dont le cercle embrasse une pensée unique, & qui se termine comme elle & avec elle par un plein repos.

J'ai dit quelle étoit la mesure da la période oratoire (*Voyez* PÉRIODE). Celle de la *Stance* est à peu près la même : & comme la moindre étendue qu'elle ait pu se donner, est celle de quatre petits vers; la plus grande est celle de dix vers de huit syllabes, ou de six vers alexandrins. *V.* PÉRIODE.

Des distiques, accolés l'un à l'autre, ne sauroient former une *Stance* harmonieuse : & cet exemple de Malherbe,

Il n'est rien ici bas d'éternelle durée;
Une chose qui plaît n'est jamais assûrée;
L'épine suit la rose; & ceux qui sont contents,
Ne le sont pas long temps:

cet exemple lui-même fera sentir que la rime plate soutiendroit mal le ton de l'Ode, & manqueroit de grâce dans les *Stances* légères. L'oreille y veut au moins quelque entrelacement de rimes, & permet tout au plus un distique isolé à la fin de la *Stance*, comme dans l'octave italienne; encore l'essai qu'en a fait Malherbe n'a-t-il rien de bien séduisant :

Laisse-moi, Raison importune;
Cesse d'affliger mon repos,
En me fesant, mal à propos,
Désespérer de ma fortune :
Tu perds temps de me secourir,
Puisque je ne veux point guérir.

Rousseau n'a pas laissé d'employer une fois cette forme de *Stance;* mais pour donner au distique final une cadence harmonieuse, il l'a formé de deux vers héroïques.

Seigneur, dans ta gloire adorable,
Quel mortel est digne d'entrer?
Qui pourra, grand Dieu, pénétrer
Ce sanctuaire impénétrable,
Où tes Saints inclinés, d'un œil respectueux,
Contemplent de ton front l'éclat majestueux ?

En indiquant le vers masculin par une *m*, & le féminin par une *f*, je vas figurer les diverses combinaisons dont est susceptible la *Stance*. Mais je dois faire observer d'abord que la clôture n'en est bien marquée que par un vers masculin, & qu'une désinence muette ne la termine jamais bien. Aussi, dans le haut ton de l'Ode, nos poètes ont-ils évité cette cadence molle & foible. Rousseau, dans ses odes sacrées, se l'est permise une seule fois :

Peuples, élevez vos concerts;
Poussez des cris de joie & des chants de victoire.
Voici le Roi de l'univers,
Qui vient faire éclater son triomphe & sa gloire;

& une fois dans ses odes profanes :

Trop heureux qui du champ par ses pères laissé
Peut parcourir au loin les limites antiques,
Sans redouter les cris de l'orphelin chassé
Du sein de ses dieux domestiques.

Ce n'est que dans l'Ode familière & badine, dont la grâce est la nonchalance, qu'il sied de donner à la *Stance* ce caractère de mollesse; comme dans l'ode à l'abbé de Chaulieu.

Je ne prends point pour vertu
Les noirs accès de tristesse
D'un loup-garou revêtu
Des habits de la Sagesse.
Plus légère que le vent,
Elle fuit d'un faux Savant
La sombre mélancolie,
Et se sauve bien souvent
Dans les bras de la Folie.

Je

Je dois faire obſerver encore que les poéſies régulières n'admettent guère, d'une *Stance* à l'autre, la ſucceſſion de deux vers maſculins ou féminins de rime différente. C'eſt une diſſonnance qui déplaît à l'oreille; & ſi Malherbe ſe l'eſt permiſe dans des *Stances* libres & négligées, comme dans celle-ci,

Tel qu'au ſoir on voit le ſoleil
Se jeter aux bras du ſommeil,
Tel au matin il ſort de l'onde.
Les affaires de l'homme ont un autre deſtin :
Après qu'il eſt parti du monde,
La nuit qui lui ſurvient n'a jamais de matin.

Jupiter, ami des mortels,
Ne rejette de ſes autels
Ni requêtes, ni ſacrifices, *&c.*

ni ce poète, ni Rouſſeau n'ont pris ſouvent cette licence dans le ſtyle pompeux de l'Ode. Ils ont bien ſenti l'un & l'autre que la ſucceſſion de deux finales du même genre & de différent ſon, comme *matin* & *mortels*, étoit déplaiſante à l'oreille, & que, dans un poème qui par eſſence doit être harmonieux, il falloit l'éviter.

Parmi les *Stances* que je vas figurer, on diſtinguera aiſément celles qui n'ont aucun de ces deux vices, & ce ſeront les ſeules dont je donnerai des exemples.

Stances de quatre vers.

F, m, f, m.
M, f, m, f.
M, f, f, m.
F, m, m, f.

La première coupe eſt la ſeule qui convienne également à la Poéſie légère & à la Poéſie majeſtueuſe,

Votre déſert eſt ſauvage;
Dans un plus ſauvage encor,
Angélique, fière & ſage,
Rencontra le beau Médor.

Deshoulières.

Combien nous avons vu d'éloges unanimes,
Condannés, démentis par un honteux retour;
Et combien de héros, glorieux, magnanimes,
Ont vécu trop d'un jour!

Rouſſeau.

Stances de cinq vers.

Dans la *Stance* de cinq vers, l'une des deux rimes eſt triple, comme dans tous les nombres impairs :

F, m, f, f, m.
F, m, m, f, m.
M, f, m, m, f.
M, f, f, m, f.
M, f, m, f, m.
F, m, f, m, f.

Dans ces combinaiſons, les deux premières ſont les ſeules qui conviennent à l'Ode.

O que ne puis-je ſur les aîles
Dont Dédale fut poſſeſſeur,
Voler aux lieux où tu m'appelles,
Et de tes chanſons immortelles
Partager l'aimable douceur!

Rouſſeau.

Pardonne, Dieu puiſſant, pardonne à ma foibleſſe.
A l'aſpect des méchants, confus, épouvanté,
Le trouble m'a ſaiſi, mes pas ont héſité;
Mon zèle m'a trahi, Seigneur, je le confeſſe,
En voyant leur proſpérité.

Rouſſeau.

Stances de ſix vers.

Elle ſe diviſe de deux en deux vers, rimes croiſées; ou en un Quatrain & un Diſtique, ou mieux encore en deux Tercets.

F, m, f, m, f, m.

Ce n'eſt point par effort qu'on aime;
L'amour eſt jaloux de ſes droits :
Il ne dépend que de lui-même,
On ne l'obtient que par ſon choix :
Tout reconnoît ſa loi ſuprême,
Lui ſeul ne connoît point de lois.

Rouſſeau.

F, m, m, f, m, m.

Soit que de ſes douces merveilles
Sa parole enchante les ſens,
Soit que ſa voix, de ſes accents,
Frape les cœurs par les oreilles;
A qui ne fait-elle avouer
Qu'on ne la peut aſſez louer?

Malherbe.

F, f, m: f, f, m.

Vous avez vu tomber les plus illuſtres têtes;
Et vous pourriez encore, inſenſés que vous êtes,
Ignorer le tribut que l'on doit à la mort!

a une propriété qui le distingue du vers de huit syllabes ; c'est sa légèreté dans les choses badines, lorsqu'il saisit le rhythme du vers d'Anacréon, dont la mesure est son modèle.

La division symétrique de la *Stance* de dix vers, est en un Quatrain & deux Tercets ; & Rousseau l'a presque toujours observée. Mais Malherbe ne s'y étoit pas assujéti ; & dans les exemples que j'en ai cités, l'on peut voir ce qui lui arrive le plus souvent, savoir, de marquer le repos au sixième vers, & de lier le septième avec les trois autres : quelquefois même il fait couler rapidement les six derniers sans aucune pause, comme dans l'ode à la Régente.

Que sauroit enseigner aux princes
Le grand Démon qui les conduit,
Dont ta sagesse, en nos provinces,
Chaque jour n'épande le fruit ?
Et qui justement ne peut dire,
A te voir régir cet Empire,
Que, si ton heur étoit pareil
A tes admirables mérites,
Tu ferois, dedans ses limites,
Lever & coucher le soleil ?

Ce rhythme indécis & irrégulier peut trouver son excuse, en ce que d'une haleine on prononce aisément & sans fatigue six vers de huit syllabes; mais les poètes qui auront l'oreille scrupuleuse, préfèreront la coupe de Rousseau.

Quelques poètes ont fait le Dixain en vers de douze mêlés de vers de huit : mais la période me semble alors trop étendue ; & sa marche, pénible & lente. C'est à la *Stance* de quatre ou de six vers au plus que convient le vers héroïque.

Pour qui compte les jours d'une vie inutile,
L'âge du vieux Priam passe celui d'Hector.
Pour qui compte les faits, les ans du jeune Achille
L'égalent à Nestor.

Le Ciel nous vend toujours les biens qu'il nous prodigue.
Vainement un mortel se plaint & se fatigue
De ses cris superflus :
L'âme d'un vrai héros, tranquile, courageuse,
Sait comme il faut souffrir d'une vie orageuse
Le flux & le reflux.

Tantôt vous tracerez la course de votre onde;
Tantôt d'un fer courbé dirigeant vos ormeaux,
Vous ferez remonter leur sève vagabonde
Dans de plus utiles rameaux.

L'on voit dans ces exemples, non seulement l'art d'entremêler au gré de l'oreille les petits vers avec les grands, mais encore quels sont les petits vers que l'oreille a choisis pour bien assortir ce mélange. Le vers de six syllabes doit naturellement s'allier avec celui de douze, puisqu'il en est un hémistiche. Celui de sept, dont la mesure est tronquée & le rhythme précipité, ne s'accommode pas de même au caractère du vers héroïque. Celui de huit syllabes, dont la marche est plus ferme, lui est au contraire très-analogue ; & une chose remarquable, c'est que leur alliance répond à celle de l'asclépiade & du vers gliconique, dont Horace a formé une si belle strophe.

Ergo Quintilium perpetuus sopor
Urget ! Cui Pudor, & Justitiæ soror
Incorrupta Fides, nudaque Veritas,
Quando ullum invenient parem ?

Tant il est vrai que les principes de l'harmonie sont immuables en Poésie comme en Musique ; & que, dans tous les temps, une oreille juste & sensible aura la même prédilection pour des nombres heureux que pour d'heureux accords.

STROPHE, s. f. Dans la Tragédie grèque, les personnages qui composoient le chœur exécutoient une espèce de marche, d'abord à droite, & puis à gauche ; & ces mouvements, qui figuroient, dit-on, ceux de la terre d'un tropique à l'autre, se terminoient par une station. Or la partie du chant qui répondoit au mouvement du chœur, allant à droite, s'appeloit *Strophe* ; la partie du chant qui répondoit à son retour, s'appeloit *Antistrophe* ; & la troisième, qui répondoit à son repos, s'appeloit *Épode* ou *Clôture*. Il en étoit de même des chants religieux.

C'est vraisemblablement de là que la Poésie lyrique avoit pris le nom de *Strophe*, qu'elle a donné à ces couplets de vers dont l'Ode ancienne étoit composée, au moins le plus souvent, comme on le voit dans celles de Pindare, & dans les deux qui restent de Sapho.

Lorsque j'ai dit que, dans la Poésie lyrique des Anciens, la Période poétique, ou la *Strophe*, avoit été moulée sur la période musicale, je n'ai pas entendu que chaque poète n'eût jamais qu'un chant & qu'une même coupe de vers, ni que l'Ode eût toujours cette structure symétrique. Le vers d'Anacréon est toujours le même; mais on n'aperçoit dans ses odes aucune coupe régulière, aucune égalité d'intervalle entre les repos. Peut-être en étoit-il de même d'Alcman, d'Alcée, *&c.*

Horace, dans ses odes, semble s'être joué, non seulement à les imiter tour à tour, en employant les vers qu'ils avoient inventés, mais à mêler ces vers de vingt manières différentes, en leur associant tantôt l'ïambe, & tantôt l'héroïque : il les a même décomposés; & de leurs éléments il a fait à son gré de nouvelles combinaisons, pour en varier l'harmonie.

Cependant, ni toutes les odes d'Horace ne sont écrites en vers mêlés, ni elles ne sont toutes divisées en *Strophes*.

Il y en a trois en vers asclépiades sans mélange & sans autres divisions que les repos mêmes du sens. Il y en a trois encore en une espèce de vers alcaïques, qui ne diffèrent de l'asclépiade que par un choriambe, — ᴗ ᴗ —, intercalé après la césure.

Comme cet article est expressément destiné aux jeunes gens curieux de connoître le méchanisme de la Poésie ancienne, je crois devoir pour eux en figurer les éléments.

Vers asclépiade.

Gēns hūmānă rŭĭt pēr vĕtĭtūm nĕfās.

Grand alcaïque.

Seū plūrēs hĭĕmēs, seū trĭbŭĭt Jūpĭtĕr ūltĭmăm.

Horace a de plus un grand nombre d'odes qui semblent coupées en distiques, & qui cependant ne le sont pas. Elles sont composées chacune de deux espèces de vers, alternativement croisés & comme accouplés l'un à l'autre; mais vainement y chercheroit on des divisions régulières & marquées par des repos.

Il est bien vrai que par la coupe du dialogue, l'ode *Donec gratus eram tibi* est divisée en parties égales; il est vrai aussi que dans les odes, *Mater sæva cupidinum*, *Intermissa Venus diu*, & dans quelques autres encore, la même coupe est observée: mais dans les odes, *Sic te diva potens Cypri; Quem tu, Melpomene, semel; Quantum distet ab Inacho*; *Intactis opulentior; Quo me, Bacche, rapis*; &c, les espaces & les repos n'ont plus aucune symétrie.

Quem tu, Melpomene, semel
Nascentem placido lumine videris,
Illum non labor isthmius
Clarabit pugilem; non equus impiger
Curru ducet Achaio
Victorem; neque res bellica deliis
Ornatum foliis ducem,
Quod regum tumidas contuderit minas,
Ostendet Capitolio:
Sed quæ Tibur aquæ fertile perfluunt,
Et spissæ nemorum comæ,
Fingent æolio carmine nobilem.

Dans cette continuïté de sens, dont le repos n'est qu'au douzième vers, on voit une période soutenue & dèvelopée, mais nullement cette coupe en distiques dont les érudits ont parlé.

Dans Horace, les seules de ses odes qui soient réellement divisées en *Strophes*, sont celles où la période est composée de quatre vers d'espèce différente, mais les mêmes dans leur retour, & toujours combinés de même. Ces odes sont au nombre de soixante dix neuf, & de quatre formes diverses.

Dans les unes, la *Strophe* est celle de Sapho, composée de trois saphiques & du petit vers adonique.

O dĕcūs Phœbī, ĕt dăpĭbūs sŭprēmī
Grātă tēstūdō jŏvĭs, ō lăbōrūm
Dūlcĕ lēnīmēn, mĭhĭ cūnquĕ sālvē
Rītĕ vŏcāntī.

Celles-là sont au nombre de vingt-six, & c'est le rhythme du *Carmen sæculare*.

Dans quelques autres, ce sont deux vers asclépiades, un vers hémihexamètre & un gliconique.

Vītās hīnnŭlĕō mē sĭmĭlīs, Chlŏē,
Quærēntī pāvĭdām mōntĭbūs āvĭĭs
Mātrēm, nōn sĭnĕ vānō
Aūrārum ēt sĭlŭæ mĕtū.

Celles-ci sont au nombre de sept; & le rhythme en est agréable.

D'autres sont composées de trois asclépiades & d'un gliconique. Elles sont au nombre de neuf; & rien de plus harmonieux.

Quāntō quīsquĕ sĭbī plūră nĕgāvĕrĭt,
A dīs plūră fĕrēt. Nīl cŭpĭēntĭūm
Nūdūs cāstră pĕto; ēt trānsfŭgă dīvĭtūm
Pārtēs līnquĕrĕ gēstĭō.

Mais la forme qu'Horace paroît avoir le plus aimée, & qui lui est la plus familière, est celle où deux vers alcaïques, divisés comme l'asclépiade, & terminés de même, mais ayant une ïambe, ᴗ —, à la place du premier dactyle, sont suivis d'un vers ïambique de quatre pieds & demi, & d'un alcaïque formé de deux dactyles & de deux chorées.

Fōrtēs crĕāntūr fōrtĭbūs ēt bŏnĭs:
Est īn jŭvēncīs, ēst ĭn ĕquīs pătrūm
Vīrtūs; nĕc īmbēllēm fĕrōcēs
Prōgĕnĕrānt ăquĭlæ cŏlūmbăm.

Ces odes sont au nombre de trente sept. Le rhythme en est majestueux, & le poète y a répandu les pensées & les images avec la plus riche abondance. Ainsi, dans les odes d'Horace, la *Strophe* est composée de quatre façons differentes;

& avec la plus légère attention de l'oreille, on en distinguera le rhythme.

Il en sera de même des odes en distiques; & si, parmi les formes qu'Horace leur a données, il en est quelques-unes dont l'harmonie n'est pas sensible à notre oreille, le plus grand nombre a pour nous encore une cadence assez marquée : celles, par exemple, qui sont mêlées d'un vers gliconique & d'un asclépiade :

Virtutem incolumem odimus;
Sublatam ex oculis quærimus invidi.

Celles aussi qui sont composées d'un hexamètre & d'un fragment d'hexamètre.

Mista senum ac juvenum densantur funera : nullum
Sæva caput Proserpina fugit.

Ou d'un hexamètre & de son premier hémistiche en dactyle :

Immortalia ne speres monet annus, & almum
Quæ rapit hora diem.

Ou d'un vers ïambique de six mesures, & d'un vers ïambique de quatre :

Videre fessos vomerem inversum boves
Collo trahentes languido.

Ou d'un hexamètre & d'un ïambique de quatre pieds :

Nox erat, & cœlo fulgebat luna sereno,
Inter minora sidera.

Ou d'un hexamètre & d'un ïambique pur :

Barbarus heu cineres insistet victor, & urbem
Eques sonante verberabit ungulâ.

Mais ce qui ne laisse pas d'être une énigme pour nous, & ce qui nous semble une négligence inexplicable dans un poète aussi attentif qu'Horace, & aussi habile à donner à ses vers lyriques tous les charmes de l'harmonie; c'est de voir, même dans les odes qu'il a divisées en quatrains, le sens enjamber à tout moment d'une *Strophe* à l'autre, sans qu'il ait cru devoir se donner aucun soin de les couper par des repos.

Tantôt la phrase commence à la fin ou au milieu d'une *Strophe*, & va se terminer au milieu ou à la fin de l'autre. Tantôt le vers, & quelquefois le mot, qui devroit clorre en même temps la pensée & le rhythme, & qui manque à la *Strophe* pour en fixer le sens, se trouve jeté & isolé au commencement de la *Strophe* suivante :

. . . . . *Valet ima summis—*
Mutare, & insignem attenuat Deus,
Obscura promens : hinc apicem rapax
Fortuna, cum stridore acuto,
Sustulit; hic posuisse gaudet. L. 1, Od. 35.
. . . . . . *Quid nos dura refugimus*
Ætas? quid intactum nefasti
Liquimus? Unde manum juventus —
Metu deorum continuit? quibus —
Pepercit aris? . . . . . L. 1, Od. 35.
Ausa est jacentem visere regiam
Vultu sereno, fortis & asperas
Tractare serpentes, ut atrum
Corpore combiberet venenum, —
Deliberatâ morte ferocior. L. 1, Od. 38.
Olim juventas & patrius labor
Nido laborum propulit inscium :
Vernique jam nimbis remotis,
Insolitos docuêre nisus —
Venti paventes. L. 4, Od. 4.

Dans les odes même où la *Strophe* est composée de trois vers asclépiades & d'un gliconique, & dont par conséquent la coupe est si marquée par le rhythme, le sens ne laisse pas d'enjamber d'une *Strophe* à l'autre sans aucune suspension.

Nos, Agrippa, neque hæc dicere nec gravem
Pelidæ stomachum cedere nescii, —
Tenues grandia. L. 1, Od. 6.
Quam virgâ semel horridâ, —
Non lenis precibus fata recludere,
Nigro compulerit Mercurius gregi. L. 1, Od. 25.

Enfin, jusques dans l'Ode saphique, où la *Strophe* est encore plus détachée par la clôture de l'adonique, vous trouverez le même enjambement.

. . . . *Quorum simul alba nautis*
Stella refulsit, —
Defluit saxis agitatus humor . . . . L. 1, Od. 13.
. . . . *Ego apis matinæ*
More modoque —
Grata carpentis thyma per laborem
Plurimum, &c. L. 4, Od. 2.
Cessit immanis tibi blandienti
Janitor aulæ —
Cerberus. L. 3, Od. 11.
Neve te nostris vitiis iniquum
Ocior aura —
Tollat. L. 1, Od. 2.

J'ai cru expliquer ailleurs cette négligence, en disant qu'Horace ne chantoit pas ses odes, & que l'enjambement ne blessoit pas l'oreille dans la simple récitation. Mais il est bien sûr que Pindare & Sapho chantoient leurs odes sur la lyre; & ils s'y sont permis ce même enjambement. Il est à croire que, dans les retours périodiques de l'air, la liaison étoit si facile & le passage si rapide, qu'il

n'y falloit aucun repos. Quoiqu'il en soit, l'Ode françoise ne s'est point donné cette licence ; & à la fin des *Strophes*, le sens est terminé. *Voyez* STANCE.

Une autre énigme pour notre oreille, c'est l'étrange diversité des nombres dont les vers lyriques anciens étoient composés ; & le mélange non moins singulier qu'on fesoit de ces vers, si différents de mesure & de rhythme.

On vient de voir, dans les mêmes vers, le spondée, l'iambe, le dactyle, le choriambe, pêle-mêle employés. Comment des mesures de trois, de quatre, de six temps, pouvoient-elles aller ensemble & former un chant régulier ? On vient de voir des *Strophes* composées de vers dactyliques & de vers iambiques ; comment le mouvement de l'un n'étoit-il pas rompu, contrarié par l'autre ? Les Anciens n'avoient-ils donc pas le sentiment de la mesure & du mouvement comme nous ? Ils l'avoient si bien, que leur vers héroïque en est un modèle accompli. Ne nous fatiguons pas à vouloir, de si loin & à travers tant de nuages, expliquer comment s'allioient leur Poésie & leur Musique. Celle-ci nous est inconnue ; & l'autre, par le vice d'une prononciation excessivement altérée, ne peut être sentie que très-confusément du côté du nombre & du mètre. Ce qu'il nous importe de connoître d'Horace, & d'imiter, s'il est possible, c'est la précision, la rapidité, la plénitude de son style ; cette *curieuse facilité*, comme dit Quintilien, dans le choix des mots qu'il emploie ; le précieux de sa couleur, toujours vraie & toujours brillante ; & surtout cette merveilleuse affluence de pensées, de sentiments, d'images, de tableaux variés, qui font de ses poésies lyriques l'un des plus beaux & des plus riches monuments de l'antiquité. (*M. MARMONTEL.*)



MÉTHODE

Pour diriger les Lecteurs dans l'etude de la Grammaire & de la Littérature.

I.

Tableau méthodique pour la Grammaire.

« Il n'y a rien, dit Quintilien, par où le Dieu » suprême, père de la nature & créateur du monde, » nous ait plus distingués du reste des animaux, » que par le don de la parole, & *conséquemment* » par la raison surtout, qui nous associe avec la » Divinité ». *Deus ille princeps, parens rerum fabricatorque mundi, nullo magis hominem separavit à cæteris . . . . animalibus, quam dicendi facultate . . . . . Rationem* igitur *nobis præcipuam dedit, ejusque nos socios esse cum diis immortalibus voluit.* (Inst. orat. II. 16.)

Mais cette raison, dont la possession seule nous élève si fort au dessus des brutes, dont l'abus, malheureusement trop fréquent, nous ravale & nous met bien au dessous de ces stupides animaux, & dont le bon usage nous égale presque aux esprits célestes, à quoi nous serviroit-elle, comment se manifesteroit-elle en nous, si nous n'avions la faculté d'exprimer nos pensées par la parole ? *Sed ipsa ratio neque tam nos juvaret, neque tam esset in nobis manifesta, nisi, quæ concepissemus mente, promere etiam loquendo possemus... Homines quibus negata vox est quantulum adjuvat animus ille cœlestis !* (Ibid.)

Et cette faculté précieuse de la parole, comment les hommes viendront-ils à bout de la mettre en exercice ? comment imagineront-ils d'analyser leurs pensées, d'y distinguer différentes espèces d'idées, d'en discerner les diverses relations, de désigner tous ces aspects par autant d'espèces de mots, de convenir unanimement des significations nécessairement arbitraires qu'ils jugeront à propos d'y attacher ? C'est une question que Quintilien résout en deux mots très-énergiques : « Car qui » doute, dit-il, que les hommes, dès l'instant » de leur création, n'ayent reçu un langage de la » nature même ? » Et il en conclut que c'est à la nature qu'est due la première langue. *Nam cui dubium est, quin sermonem, ab ipsâ rerum naturâ geniti, protinùs homines acceperint ?.... Initium ergo dicendi dedit natura.* (Ibid.)

La nature & le Dieu souverain, créateur du monde, sont évidemment la même chose dans le langage de Quintilien. Mais comment cet homme, rhéteur de profession & seulement philosophe par une sorte d'instinct, a-t-il pu, à travers les illusions & les ténèbres du paganisme, pénétrer en quelque manière dans le Conseil de Dieu ? comment a-t-il pu y découvrir la véritable origine du langage, que des philosophes modernes ont méconnue à la clarté même des lumières de la Révélation ?

Une remarque importante à faire, c'est que ce don précieux de la parole a été accordé à l'homme exclusivement : quelque sûr que paroisse l'instinct des autres animaux ; quelque perspicacité, quelque finesse, quelque ruse, quelque tenue même qu'il nous semble voir dans leurs procédés ; dès là qu'ils ne peuvent se communiquer leurs pensées, dès là qu'ils sont muets, ils sont privés de la raison : *Quia carent sermone quæ id faciunt, muta atque irrationabilia vocantur.* (Quintil. ibid.) L'adjectif Ἄλογος a cette double signification, *privé de la parole & privé de la raison, mutus & irrationalis;* parce que le même mot Λόγος signifioit en grec *Parole & Raison* : eh qu'est-ce en effet que la Parole, si ce n'est la Raison rendue sensible ?

Mais quelle a été l'intention du Créateur, en accordant exclusivement à l'homme le don de la Parole ? Il n'est pas possible de s'y méprendre, à moins de fermer volontairement les ieux à la lumière. Outre que la Parole ne convient & ne peut convenir qu'à des êtres doués de raison, cette faculté seroit même

même inutile à un être raisonnable qui ne communiqueroit avec aucun autre ; il est inutile de parler quand on est seul : l'homme n'est donc pas fait pour vivre seul & isolé, & c'est ainsi que Dieu lui-même en a jugé. « Il n'est pas bon que l'homme » soit seul, fesons-lui un aide semblable à lui » ; *Non est bonum esse hominem solum, faciamus ei adjutorium simile sibi.* (Genes. ij. 18.) Voilà notre destination bien marquée ; la sociabilité, & l'obligation de nous entr'aider.

Ils étoient donc en délire, les philosophes qui ont recherché avec tant de peine, dans des hypothèses plus absurdess les unes que les autres, l'origine, le fondement, & les commencements de la société parmi les hommes : la volonté du Créateur en est l'origine, le besoin qu'a l'homme du secours de ses semblables en est le fondement, les commencements en remontent jusqu'à la création du premier homme & de la première femme, la charité en est le lien nécessaire, le langage donné exclusivement à l'homme en est tout à la fois l'instrument & la preuve.

L'instrument de la charité universelle, du bonheur des hommes dans la société ! Nous avons donc le plus grand intérêt d'approfondir la nature du langage, d'en étudier le méchanisme, d'en reconnoître les principes fondamentaux & les règles essencielles. On a tâché, dans ce Dictionnaire, de les dèveloper d'une manière lumineuse, de les discuter avec exactitude, & de les apprécier avec justesse. Mais l'ordre alphabétique n'ayant pas permis de les présenter sous le point de vûe lumineux d'une disposition systématique, on va y suppléer ici par un Tableau méthodique, qui indiquera la manière de lire de suite, comme un Traité didactique, tous les Articles relatifs à la GRAMMAIRE : les principales divisions y seront marquées, de manière à distinguer nettement les diverses parties du systême grammatical, à indiquer la subordination des uns à l'égard des autres, & à former un ensemble d'où résultera une plus grande masse de lumière.

POINT DE VÛE GÉNÉRAL.

I. DIVISION.

Parole prononcée ou écrite.

I. Éléments de la parole.

II. DIVISION.

Parties d'Oraiſon.

II. Mots indéclinables.

III. DIVISION.

Syntaxe.

I. Éléments de la Syntaxe.

IV. Figures d'Élocution.

1°. Par Union.

2°. Par Désunion.

3°. Par Répétition.

Répétitions parallèles.

Répétitions antiparallèles.

Répétitions vicieuses.

V. DIVISION.

Étymologie.

VI. DIVISION.

Application des principes aux Langues.

I. Langues particulières.

II. Étude des Langues.

III. Orthographe.

VII. DIVISION.

Remarques particulières sur la Langue françoise.

I. Noms.

II. Adjectifs.

III. Pronoms.

IV. Verbes.

I I.

TABLEAU MÉTHODIQUE POUR LA LITTÉRATURE.

JE reprendrai encore les réflexions de Quintilien. « Si les dieux, dit ce fage rhéteur, ne » nous ont rien donné de meilleur que l'ufage de » la parole; que pouvons-nous trouver de plus » digne de notre application & de nos travaux, » ou en quoi aimerions-nous mieux l'emporter » fur les hommes, qu'en ce qui les rend eux-» mêmes fupérieurs aux autres animaux »? *Si nihil à diis oratione melius accepimus; quid tam dignum cultu ac labore ducamus, aut in quo malimus præftare hominibus, quam quo ipfi homines ceteris animalibus præftant?* (Inftit. orat. II. 16.) Car fans parler de bien d'autres avantages, « n'eft-ce pas, dit-il, une belle chofe, » de pouvoir, par la faculté de penfer & de parler » commune à tous les hommes, vous élever à » un tel degré de mérite & de gloire, que, fem-» blable à Périclès, vous paroifliez moins parler » & difcourir que lancer des éclairs & des foudres »? *Nonne pulchrum vel hoc ipfum eft, ex communi intellectu verbifque quibus utuntur omnes tantum affequi laudis & gloriæ, ut, non loqui & orare, fed, quod Pericli contigit, fulgurare ac tonare videaris?* (Ibid.)

Ajoutons ici l'éloge que Cicéron fait des Lettres dans fon beau Difcours pour le poète Archias (*vij.* 16.) « Les Lettres, dit-il, font l'ali-» ment de la Jeuneffe, le charme de la Vieilleffe; » un ornement dans la profpérité, une reffource » & une confolation dans l'adverfité; elles nous » récréent dans nos maifons, elles ne nous embar-» raffent point au dehors; elles veillent la nuit » avec nous, elles nous fuivent dans nos voyages, » elles nous accompagnent aux champs». *Hæc ftudia Adolefcentiam alunt, Senectutem oblectant; fecundas res ornant, adverfis perfugium ac folatium præbent; delectant domi, non impediunt foris; pernoctant nobifcum, peregrinantur, rufticantur.*

Voilà, ce femble, des motifs fuffifants pour faire défirer un Tableau méthodique des Articles relatifs à la LITTÉRATURE compris dans les trois volumes de cet ouvrage. Nous allons tâcher de fatisfaire ce jufte défir.



I. DIVISION.

I. DIVISION.

Du Style.

IV. DIVISION.

Rhétorique.

I. Vûes générales.

V. DIVISION.

Littérature.

I. Notions générales.

FIN.

De l'Imprimerie de DEMONVILLE, Imprimeur de l'Académie Françoife, rue Chriftine.





